

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RECONSTRUCTION « MOLDUE » D'UN « WONDERLAND » :

COMMENT LA MAGIE DE LA LECTURE OPÈRE-T-ELLE?

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CHANTALE TREMBLAY

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie en tout premier lieu ma directrice de recherche, Mme Rachel Bouvet, qui a été une inspiration et un guide avant et pendant toute la rédaction de ce mémoire. Ses recherches dans les domaines de la lecture et de la littérature fantastique et son intérêt pour la notion de frontière m'ont grandement inspirée. Elle m'a soutenue tout le long de mon processus de recherche et de rédaction, en commençant par le choix du sujet et l'élaboration de mon projet, puis dans toutes les étapes de la rédaction, mêmes dans celles connexes de la recherche de bourse par exemple. Un énorme merci pour sa grande disponibilité, pour sa confiance et également pour m'avoir offert la chance de l'assister dans ses tâches d'enseignement, me permettant ainsi de présenter mon projet à ses étudiants et d'acquérir une expérience d'enseignement supplémentaire très appréciable.

Je remercie ensuite Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, pour m'avoir octroyé une bourse d'étude me permettant de me consacrer plus entièrement à mon mémoire lors de ma dernière année de rédaction. La réalisation d'un mémoire de maîtrise exige beaucoup de temps, et dans une société où le temps se calcule en argent, il m'aurait été difficile de réaliser mon projet sans ce soutien financier. Je remercie donc le Centre de recherche Figura pour l'intérêt qu'il a porté à mon projet.

Je remercie également les professeurs du département d'études littéraires de l'Uqàm avec lesquels j'ai travaillé, pour le soutien qu'ils offrent aux étudiants et les passions qu'ils arrivent parfois à soulever chez ceux-ci. Je remercie tout particulièrement M. Max Roy, dont les recherches sur la lecture, entre autres celles sur lesquelles j'ai pu offrir ma collaboration, m'ont beaucoup apporté. La passion de ce grand chercheur, sa croyance en les vertus de l'enseignement et surtout sa grande humanité ont été une source de motivation et d'inspiration pour moi pendant la réalisation de ma maîtrise.

Je remercie évidemment tous les gens qui font partie de mon entourage immédiat et qui ont été pour moi un grand soutien lors des ces deux années d'études intenses, qui nous tiennent bien occupés mais qui n'empêchent néanmoins pas la vie de nous faire subir parfois les contrecoups du destin. Merci à ma soeur Caroline, pour son grand coeur et son soutien

constant, à ma mère Monique, pour son dévouement indéfectible et surtout pour m'avoir ouvert à l'horizon des mots, en me lisant des livres sur ses genoux ou en me faisant visiter les bibliothèques dès mon plus jeune âge. Merci à mes amis, entre autres Eliane, Julie, Francis, Vicki, Nicolas et Vicky, pour leur présence, leur soutien dans les moments difficiles et pour avoir autant cru en moi. Merci à mes collègues et amies, Geneviève et Carmélie, pour toutes nos discussions de littéraires qui nous ont menées, tout au long de la maîtrise, à tisser les premiers liens d'une belle amitié. Je remercie également Maxime, mon conjoint; merci de comprendre et d'apprécier les lunettes avec lesquelles j'observe la vie et de construire avec moi un monde qui rend la vie encore plus merveilleuse. Son énorme soutien arrive à point dans ma vie et sa complicité m'est infiniment précieuse. Merci également à sa famille de m'avoir accueilli si chaleureusement et, en ce qui concerne Jasmine et Karine, de partager ma passion pour *Harry Potter*.

Enfin, comment ne pas remercier ceux grâce à qui ce mémoire, s'ils n'avaient pas fait ce qu'ils ont fait, n'aurait pas pu exister, soit les créateurs d'Alice et de Harry? Merci Lewis Carroll d'avoir entraîné Alice dans le pays du Wonderland et dans le monde du miroir; la fantaisie qui règne dans cet univers, le jeu avec le langage et l'étrangeté des lois de ces univers ont piqué ma curiosité d'enfant et ont allumé une flamme pour la littérature merveilleuse qui ne s'est jamais éteinte par la suite. Merci aussi à J.K. Rowling d'être parvenue à m'ensorceler, moi comme tant d'autres lecteurs, grâce à son univers de sorciers, son Hogwarts et tous les personnages et bêtes fantastiques qui le peuplent. Ces livres recèlent une magie indéniable, et c'est parce qu'elle est si facilement ressentie chez les lecteurs qu'ils se sont avérés être une si bonne source de découvertes pour nourrir ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |      |
|---|------|
| REMERCIEMENTS   | ii   |
| TABLE DES MATIÈRES                                      | iv   |
| LISTE DES FIGURES                                       | vi   |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS                                  | vii  |
| RÉSUMÉ  | viii |
| INTRODUCTION  | 1    |
| CHAPITRE 1: LA LECTURE ET SES MERVEILLES                | 7    |
| 1.1 Le merveilleux                                      | 7    |
| 1.2 Les théories de la lecture                          | 16   |
| 1.2.1 Théorie des mondes possibles et du lecteur modèle | 16   |
| 1.2.2 Les univers fictionnels                           | 19   |
| 1.2.3 Les indéterminations du texte                     | 23   |
| 1.2.4 Les processus de lecture et les préconstruits     | 24   |
| 1.2.5 Le code énigmatique et l'effet de réel            | 27   |
| 1.2.6 Les économies de lecture                          | 28   |
| 1.2.7 La lecture comme jeu                              | 30   |

|  |     |
|--|-----|
| CHAPITRE 2: LES AVENTURES DU LECTEUR MOLDU DANS LE WONDERLAND                | 32  |
| 2.1 L'univers du merveilleux (la question du genre)                          | 33  |
| 2.2 L'univers de l'enfance   | 38  |
| 2.3 Le lecteur à la case de départ: accepter de jouer le jeu                 | 42  |
| 2.4 Les stratégies du camp adverse: un art de l'illusionnisme                | 48  |
| 2.5 La planche de jeu : espace et frontières des univers d'Alice et de Harry | 60  |
| CHAPITRE 3: LE PERSONNAGE, OU CELUI DONT ON DOIT PRONONCER LE NOM            | 76  |
| 3.1 Le pion  | 77  |
| 3.2 Le nom   | 78  |
| 3.3 Le non-being, ce que l'on ne nomme pas                                   | 86  |
| 3.4 L'identité déstabilisée (métamorphosée)                                  | 90  |
| 3.5 Le jeu du casse-tête à assembler   | 95  |
| 3.6 La règle du jeu: des univers en miroir                                   | 105 |
| 3.7 Rêve ou réalité? L'énigme du contenant-contenu                           | 119 |
| CONCLUSION   | 127 |
| BIBLIOGRAPHIE  | 133 |

## LISTE DES FIGURES

|   |     |
|---|-----|
| Figure 1: La reine secouée dans les airs        | 72  |
| Figure 2: Kitty secouée dans les airs           | 73  |
| Figure 3: Poème <i>Le Jabberwocky</i> en miroir | 106 |
| Figure 4: Poème <i>Le Jabberwocky</i>           | 106 |

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Dans le but d'alléger le texte, nous faisons référence aux œuvres de notre corpus dans ce mémoire en utilisant des abréviations pour désigner les titres des œuvres. En voici la liste:

### Œuvres de Lewis Carroll\*:

**AAW:** *Alice's Adventures in Wonderland*

**TLG:** *Through the Looking-Glass*

### Œuvres de J.K. Rowling\*:

**HPPS:** *Harry Potter and the Philosopher Stone* (Tome 1)

**HPCOS:** *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Tome 2)

**HPPOA:** *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Tome 3)

**HPGOF:** *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Tome 4)

**HPOOP:** *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (Tome 5)

**HPHBP:** *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (Tome 6)

**HPDH:** *Harry Potter and the Deathly Hallows* (Tome 7)

\*Pour connaître les éditions et les traductions utilisées, se référer à la bibliographie.



## RÉSUMÉ

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature merveilleuse connaît un regain de popularité, particulièrement avec la venue de phénomènes éditoriaux tels que la série *Harry Potter*. Les sept romans de Joanne Kathleen Rowling, publiés entre 1997 et 2007, sont l'objet d'une popularité toujours croissante à chaque nouvelle publication. L'intérêt pour la littérature merveilleuse n'est cependant pas nouveau, particulièrement en Grande-Bretagne; en effet, ce point du globe a été le berceau d'une vague d'engouement pour la littérature merveilleuse tout aussi forte environ 150 ans plus tôt, avec la publication du roman *Alice's Adventures in Wonderland*. La liste des auteurs qui ont été inspirés par Carroll, ou du moins qui ont contribué à faire gonfler la vague, est passablement longue. Dans ces sociétés où l'enfant possède une importance capitale, que ce soit la société victorienne ou la nôtre, il n'est pas si étonnant que les ouvrages qui le concernent captent autant l'intérêt du public. Cependant, ce ne sont pas tous les romans qui parlent des enfants qui connaissent le même succès; comment expliquer que le choix des lecteurs s'arrête sur telle œuvre plutôt que sur telle autre? Nous postulons que la popularité de certains ouvrages réside principalement dans le processus de lecture qui prévaut dans chacun d'eux. L'acte de lecture est une activité complexe; certains textes demandent à être lus un peu de la façon dont on participe à un jeu, soit en étant confronté à des indéterminations et en résolvant des énigmes, mais surtout en se laissant prendre au jeu du « let's pretend ». Dans les œuvres qui retiennent notre attention pour cette étude, soit les deux romans de Carroll mettant en scène le personnage d'Alice ainsi que les sept romans de la série *Harry Potter*, de nombreux effets de lecture nous permettent de démontrer ce postulat.

Dans le premier chapitre, nous procédons à un court compte-rendu des connaissances concernant les genres littéraires auxquels se rattachent les œuvres de notre corpus, c'est-à-dire le merveilleux et la fantasy, ainsi que les éléments caractéristiques de ceux-ci. Nous présentons ensuite différents outils provenant des théories de la lecture qui nous permettront de mieux saisir les mécanismes du texte contribuant à provoquer un fort phénomène d'adhésion chez le lectorat, tels que la théorie des mondes possibles (Eco) ou celle des univers fictionnels (Pavel), les concepts d'indétermination (Iser) et de préconstruit (Thérien), les régies de lecture (Gervais) ainsi que des théories présentant la lecture comme un jeu (Calinescu et Picard).

Dans le deuxième chapitre, nous montrons comment les œuvres de notre corpus, en s'inscrivant dans le genre merveilleux et en parlant de l'enfant, suggèrent un cadre de lecture ludique. Les nombreuses allusions au jeu qui les parsèment, que ce soit le jeu d'échec, de Quidditch, ou encore celui du « faire-semblant », ainsi que les stratégies textuelles qui s'y trouvent conduisent le lecteur à procéder à une construction mentale des univers qui lui sont présentés de la même façon qu'il résoudrait des énigmes. Les blancs laissés dans le texte contribuent à stimuler son imagination et les effets de surprise, largement présents dans ces textes, augmentent le plaisir ressenti lors de la lecture. Toujours dans le deuxième chapitre, nous démontrons que les auteurs utilisent des procédés semblables en ce qui concerne l'organisation spatiale de leurs univers; ils utilisent des frontières instables et perméables qui font hésiter le lecteur quant aux propriétés du monde dans lequel il pénètre et qui le désorientent.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous voyons comment l'identité des personnages se construit autour d'un noyau fixe, constitué par le nom du personnage, ainsi que d'une partie mobile et morcelée, soumise aux transformations. La quête identitaire qui fait l'objet des œuvres de notre corpus contribue à renforcer l'identification au personnage, puisque ces œuvres s'organisent autour d'une construction en miroir, qui fait en sorte que le monde de la fiction reflète le monde réel connu du lecteur.

**Mots-clés:** merveilleux, fantasy, lecture, mondes possibles, univers fictionnels, indéterminations, préconstruits, jeu, enfance, identité, miroir, Lewis Carroll, J.K. Rowling, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*, *Harry Potter*.

## INTRODUCTION

*«[He] felt his body leave his bed and he was pitched headfirst through the opening in the page, into a whirl of colour and shadow.<sup>1</sup> »*

Tout lecteur a expérimenté au moins une fois dans sa vie, en ouvrant les pages encore collées d'un livre neuf, ou celles jaunies et craquantes d'un livre déjà usé, l'impression d'être aspiré par un livre. Au moment où nous posons les yeux sur le texte et que les premiers mots résonnent à nos oreilles, nous sentons que tout un univers s'ouvre à nous, que les pages du livre nous dévoilent soudainement le secret du voyage dans une autre dimension, celle, ô combien merveilleuse, de la lecture. Nous nous rappelons l'espace d'un instant le jour fantastique où les signes étranges que nous apercevions sous les images des beaux livres de contes de notre enfance ont cessé d'être pour nous un code énigmatique dont il était impossible de percer le mystère; ce jour-là, nous avons posé la main sur la clé la plus extraordinaire qui soit, celle qui permet d'entrer dans l'univers merveilleux de la littérature. Avec cette clé, il devient désormais possible de plonger dans un livre, d'en être totalement absorbé, au point où notre corps inanimé n'est plus qu'un véhicule pour notre esprit, qui lui dérive par-delà la mer des mots du texte.

Ce sentiment est certainement partagé par nombre de lecteurs, puisque la vente de livres est d'une santé florissante, et cela tout particulièrement en ce qui concerne la littérature pour la jeunesse. À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la venue de phénomènes éditoriaux tels que *Harry Potter* nous informe que ce type de littérature atteint un paroxysme d'une vigueur inégalée; les librairies consacrent un espace de plus en plus grand pour le secteur de la littérature jeunesse, qui voit les nouvelles collections se multiplier de façon presque exponentielle. Plus encore, les ouvrages jeunesse arrivent parfois à transcender les frontières autrefois peu perméables qui séparent la littérature pour les adultes de celle pour les enfants. Pourtant, tous les titres de littérature pour l'enfance ne connaissent pas le même succès. Au-delà des stratégies de marketing mises en place pour favoriser la vente de ce type de livres en tant que produit de consommation, qu'est-ce qui justifie un tel engouement de la part des lecteurs, qu'ils soient enfants, adolescents ou même adultes, pour la littérature jeunesse? Comment explique-t-on que le choix des lecteurs s'arrête sur tel ouvrage plutôt qu'un autre?

---

<sup>1</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Vancouver, Raincoast books, 2000, p. 180.

Nous postulons que la magie réside dans le processus de lecture lui-même, qui envoûte les lecteurs de façon plus ou moins grande selon le plaisir ludique que le texte tend à susciter. Nous nous proposons de mettre en parallèle l'ouvrage au cœur même de ce récent bouleversement éditorial, soit la série *Harry Potter*, ainsi que deux ouvrages de littérature jeunesse, encore populaires et encensés aujourd'hui et ayant connu un succès comparable à leur époque, faisant foi que cet intérêt pour la littérature jeunesse n'est somme toute pas si nouveau, soit les romans *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass* <sup>2</sup>. Inspiré par sa jeune compagne Alice Liddell, Lewis Carroll improvisera d'une traite sur une barque, un après-midi de pique-nique sous le soleil doré de l'été 1864, l'ébauche de ce qui deviendra en 1865 le roman que la traduction française a intitulé *Alice au Pays des Merveilles*. Six ans plus tard, il donnera une suite à son récit en faisant voyager son héroïne *De l'autre côté du miroir*. Ces romans, qui s'inscrivent dans la tradition de la féerie sans se réclamer de celle du conte de fées, ont reçu un accueil chaleureux de la part du lectorat, malgré le *nonsense* (à moins que ce soit grâce à lui) et l'absurdité qui règnent sur le Pays des Merveilles et sur le Monde du Miroir. Alice et le lecteur plongent dans un univers onirique, dans lequel des personnages, tout droit sortis des nursery rhymes de l'enfance de Carroll, et des créatures fantastiques parsèment le récit, et où tout semble devenir possible, malgré le sentiment d'étrange familiarité qui teinte l'atmosphère de ces univers. Environ cent cinquante ans plus tard, soit de 1997 à 2007, Joanne Kathleen Rowling publie quant à elle un cycle comportant sept romans dans lesquels évolue Harry Potter, un jeune garçon orphelin qui se découvre soudainement des pouvoirs magiques hérités de ses parents sorciers à son anniversaire de onze ans. L'engouement du lectorat n'est plus à discuter; comme nous l'avons précédemment mentionné, ces romans, qui possèdent la particularité de présenter un monde magique qui apparaît au lecteur comme étant plus réaliste que le monde réel qui est à l'arrière-plan des romans, ont suscité une vague de popularité presque jamais égalée dans le milieu de l'édition, voire ont révolutionné celui-ci.

Dans le cas de chacune de ces œuvres, le lecteur est soumis à des indéterminations importantes qui suscitent des questionnements intéressants. Ce mémoire a pour objectif de

---

<sup>2</sup> La liste complète de notre corpus comprend les titres suivants: par Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*; par J.K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, *Harry Potter and the Chamber of Secret*, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Dans ce mémoire, lorsque nous ferons référence aux œuvres de notre corpus, nous indiquerons entre parenthèses les initiales de l'œuvre citée suivie du numéro de page (se référer à la liste des abréviations). Pour connaître les éditions et traductions utilisées, se référer à la bibliographie.

montrer comment le lecteur parvient à tirer les ficelles de l'histoire et à résoudre les indéterminations dans ces mondes où les limites du possible sont situées à l'opposé de celles qui régissent le monde de son expérience. Cela contribuera à développer une meilleure compréhension du phénomène d'adhésion à l'univers merveilleux et une meilleure connaissance de la façon dont le lecteur envisage l'univers dont il est question dans l'œuvre. Nous nous interrogerons également sur d'autres aspects susceptibles d'influencer l'adhésion du lectorat, soit l'effet de réel, que Rowling et Carroll parviennent à créer dans leurs œuvres, ainsi que la dimension ludique, mise en valeur dans les deux œuvres par la présence du jeu.

Nous chercherons à savoir comment s'effectue la construction de l'univers merveilleux dans la perception du lecteur. Nous examinerons de quelle façon le lecteur progresse dans l'œuvre lue. Puisque le genre merveilleux se caractérise par le fait qu'aucune explication des phénomènes « anormaux » n'est fournie au lecteur, celui-ci semble ne pas avoir le choix d'accepter comme étant surnaturel tout ce qui relève de l'étrange, de l'irréel. Nous voulons donc vérifier de quelle façon les personnages du récit merveilleux et le lecteur expliquent les indéterminations présentes dans le texte et quels sont les mondes possibles que le lecteur envisage lors de la lecture de l'œuvre. Nous chercherons aussi à savoir comment celui-ci articule les différents préconstruits présents dans le texte. Quelles hypothèses émet-il quant à la suite du récit? Quelles sont les frontières de l'univers merveilleux? Comment le lecteur construit-il l'identité des personnages du récit? Que lui révèlent ces textes à propos de lui-même et du monde de son expérience?

Cette étude s'effectuera en deux temps. Tout d'abord, dans le premier chapitre, nous examinerons les particularités des genres littéraires que sont le merveilleux, le fantastique et la fantasy. Nous présenterons quelques auteurs qui présentent une typologie de ces différents genres littéraires, tels que Tzvetan Todorov et Hubert Matthéy, d'autres qui se sont attardés à définir la fantasy, tels que Jacques Baudou et Anne Besson, ou encore un auteur qui s'est interrogé sur la dimension psychanalytique des contes de fées, soit Bruno Bettelheim. Nous présenterons ensuite différentes théories de la lecture qui permettent d'appréhender l'activité du lecteur dans le contexte de la fiction merveilleuse, de saisir comment le lecteur reconstruit mentalement un univers qui rend plausibles des explications que l'on pourrait dire « non réalistes » pour expliquer les événements surnaturels, et de voir dans quelle mesure il est amené à effectuer des hypothèses sur la suite du récit. La théorie du lecteur modèle de Eco fournira plusieurs outils pertinents pour effectuer notre étude, notamment le concept des mondes possibles, concept que nous verrons également chez Thomas Pavel, sous la

terminologie des univers fictionnels. Nous empruntons ensuite à Iser le concept de blanc, un concept revisité par Rachel Bouvet qui utilise plutôt le terme « indétermination ». Ensuite, les processus de lecture de Thérien et plus particulièrement le concept de préconstruits nous fourniront des outils pour examiner les différents processus mis en œuvre dans l'acte de lecture et la façon dont le lecteur articule les éléments du texte, tels que l'action, les lieux, les personnages et le temps pour reconstituer le récit. En parallèle avec le processus argumentatif de Thérien, nous examinerons ce que Barthes nomme le code énigmatique, qui permet d'examiner la saisie de l'intrigue. En nous inspirant également de Barthes, notre réflexion s'orientera sur la part qu'occupe l'effet de réel dans les textes de notre corpus et sur le rôle de celui-ci dans le phénomène d'adhésion à la fiction merveilleuse. Il s'agira de démontrer si l'effet de réel présent dans les œuvres étudiées contribue à renforcer l'adhésion du lectorat, ou si c'est au contraire un « effet d'irréel », soit une connaissance de l'encyclopédie de l'univers merveilleux, donc des lois et des éléments constitutifs de celui-ci, qui provoque cette adhésion. Nous présenterons ensuite les régies de lecture de Gervais, qui proposent deux économies de lecture pouvant être adoptées par le lecteur, soit celle de la lecture-en-progression, qui semble être celle la plus utilisée par le lectorat de notre corpus, et celle de la lecture-en-compréhension. Enfin, nous mentionnerons quelques théories qui établissent un lien entre la lecture et le jeu, soit celles de Calinescu et de Picard.

Dans un deuxième temps, nous analyserons les effets de lecture suscités par les œuvres de Carroll et de Rowling. Dans le deuxième chapitre, nous montrerons comment ces œuvres, en s'inscrivant dans le genre merveilleux et en présentant au lecteur un récit initiatique ou du moins portant sur les problématiques de la croissance, parviennent à ensorceler celui-ci, d'abord en le faisant pénétrer dans un univers qui le fascine, soit l'univers de l'enfance, puis en sollicitant de façon ludique ses compétences de lecteur pour reconstruire mentalement le monde possible qui lui est donné à lire. Ainsi, nous verrons que ces œuvres sont construites un peu sur le modèle des jeux auxquels elles font référence, c'est-à-dire les échecs ou le Quidditch, et qu'elles stimulent l'activité imaginaire du lecteur en le confrontant à des énigmes ou encore aux blancs laissés par le texte. C'est ce que nous tenterons de démontrer en examinant la façon dont le lecteur articule le préconstruit de l'action. Il semble que les lecteurs qui acceptent de se prêter au jeu se retrouvent rapidement envoûtés par ces illusionnistes que sont Carroll et Rowling; nous présenterons d'ailleurs quelques procédés utilisés par ces auteurs pour déjouer le lecteur et le diriger vers des fausses pistes. Toujours dans le deuxième chapitre, nous examinerons le préconstruit de l'espace et la notion de frontière. Nous chercherons à saisir comment le lecteur s'approprie les lieux présentés dans



le texte et comment il envisage les propriétés de l'espace: conçoit-il celui-ci simplement à partir du monde de son expérience ou arrive-t-il à prévoir les propriétés inhabituelles de l'espace? Il semble qu'autant chez Carroll que chez Rowling, les frontières, qui devraient permettre au lecteur de savoir dans quel type d'univers il se situe, tendent à s'effacer ou à apparaître à des endroits insoupçonnés du lecteur, ce qui le désoriente et accentue l'effet de surprise. Le lecteur est alors placé dans une situation de déstabilisation qui l'empêche d'avoir prise sur l'univers et d'émettre des hypothèses sur la suite du récit. La familiarité et le réalisme qu'il perçoit dans ces mondes l'incitent probablement à ressentir comme vraisemblables les nouvelles propriétés de l'espace, qui devient particulièrement élastique dans les univers d'Alice et de Harry, et cela contribue sans doute à accentuer son adhésion envers ces œuvres.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons plus spécifiquement au préconstruit du sujet, c'est-à-dire à la façon dont le lecteur reconstruit l'identité du personnage. Nous verrons comment le lecteur, qui prête son intentionnalité au personnage, est appelé à prendre la place du héros à la façon d'un pion du jeu, comme les personnages de notre corpus prennent la place de pions dans une partie d'échec grandeur nature. Nous verrons ensuite comment l'identité du personnage s'établit à partir du processus d'énonciation; malgré le fait que l'identité se développe autour du nom, qui en constitue le noyau fixe, celle-ci est constituée d'une partie mobile extrêmement mouvante, soumise aux métamorphoses et aux transformations. L'identité, présentée comme étant morcelée et confrontée au *non-being*, stimule l'activité imaginaire du lecteur, comme s'il était appelé à assembler les pièces d'un puzzle dont certaines seraient manquantes. Outre les processus mis en jeu par le texte, la quête identitaire constitue un sujet qui contribue à accentuer l'adhésion du lecteur envers le texte parce qu'elle le rapproche de sa propre quête identitaire. D'ailleurs, les univers de Carroll et de Rowling, construits à partir du patron qu'est le miroir, présentent des mondes qui reflètent celui de son expérience. À la manière d'un contenant qui pourrait se contenir lui-même, le texte contient à la fois l'univers merveilleux qu'il présente ainsi que le reflet de la réalité du lecteur.

Bref, Carroll et Rowling envoûtent le lecteur en lui présentant des univers merveilleux qui reflètent étrangement ce qui lui est familier, en plus de stimuler son imagination de façon ludique. Les auteurs déstabilisent le lecteur en l'étourdissant grâce à des intrigues non linéaires ou complexes puisque se déroulant sur plusieurs niveaux à la fois; ils le font pénétrer dans des univers qu'il conçoit comme le monde de son expérience mais qui pourtant

possèdent des frontières élastiques et des propriétés surprenantes; enfin, ils lui présentent des personnages qui sont en processus de construction identitaire, pourvus de personnalités criblées de blancs, auxquels il s'identifie toutefois en leur prêtant son intentionnalité et en ajoutant, couche sur couche, des parcelles d'informations qui font en sorte que l'identité de ces personnages lui apparaît de plus en plus substantielle, riche et complexe à mesure que le texte évolue. Et la plus grande magie de ces textes réside dans le fait que les auteurs entraînent le lecteur dans une sorte de jeu dans lequel les règles sont encore toutes à découvrir. Ce sont du moins les différents postulats que nous tenterons de démontrer dans ce mémoire.



## CHAPITRE 1: LA LECTURE ET SES MERVEILLES

*Si le lecteur est mis à la place du héros, il faut aussi qu'il soit mis en son moment, qu'il ignore ce qu'il ignore, que les choses lui apparaissent comme elles lui apparaissent.*  
Michel Butor<sup>3</sup>

### 1.1 Le merveilleux

Le terme merveilleux est une expression qui fait partie du langage courant. Il a pour écho l'aspect imaginaire, le chimérique, l'extraordinaire, l'invraisemblable, l'inexplicable et même l'impossible. Le dictionnaire Larousse le définit comme étant « ce qui s'éloigne du cours ordinaire des choses : ce qui paraît miraculeux, surnaturel<sup>4</sup> ». Le dictionnaire Robert, quant à lui, renvoie le merveilleux au « fantastique ». C'est le lieu idéal du rêve pour l'enfant, la meilleure preuve étant sans doute que les contes qui bercent l'être humain dès son plus jeune âge se déclinent rarement sans cet élément. Il est l'endroit où l'impossible devient réalité, où l'improbable se réalise, où tous les désirs se voient exaucés. C'est donc un lieu qui s'ouvre sur l'infini et dont les frontières sont plutôt troubles.

De nombreux chercheurs en littérature ont tenté de mieux saisir son horizon. Hubert Matthey et Tzvetan Todorov sont de ceux-là. Le premier effectua une étude sur ce courant en France au dix-neuvième siècle. Sa définition du merveilleux est la suivante :

Nous appellerons merveilleux, fantastiques et surnaturels les phénomènes à la fois exceptionnels et inexplicables, les faits réels ou les représentations illusoires qui nous frappent par leur caractère de rareté et qui nous paraissent en contradiction avec l'ensemble des lois connues régissant le monde extérieur, objectif, ou la chaîne de nos représentations subjectives. Il suffira, le plus souvent, que le phénomène nous paraisse violer une seule de ces lois pour qu'il mérite d'être rangé dans la catégorie du surnaturel.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Michel Butor, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 77.

<sup>4</sup> Philippe Merlet (sous la dir.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, p. 646.

<sup>5</sup> Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot, 1915, p. 13.

Cette définition du merveilleux va dans le même sens que celle de Todorov, que nous présenterons plus loin, en affirmant que ce qui est merveilleux contredit les lois objectives qui régissent le monde. Matthey insiste quant à lui sur l'aspect relatif que revêt le merveilleux selon les époques et qu'il exprime par l'expression « l'ensemble des lois *connues* ». Ainsi, ce qui était inexplicable objectivement à une certaine époque peut être ultérieurement expliqué par la science et perd alors son caractère fantastique. De plus, selon lui, les représentations fantastiques provoquent une « émotion spéciale », qu'il nomme aussi « le frisson du merveilleux <sup>6</sup> ». Par contre, chez Matthey, une certaine confusion règne quant à l'emploi des termes merveilleux et fantastique. Nous tenions à présenter cette définition parce qu'elle est plus englobante que celle de Todorov; en effet, il n'est pas dit que dans un univers merveilleux, le personnage et le lecteur adhéreront sans questionnement à la croyance au surnaturel. La définition de Matthey a donc pour avantage de ne pas confiner le merveilleux à cet univers où l'étonnement n'est pas permis. Cela serait incohérent avec l'univers de Carroll, où le geste premier et constant de l'héroïne est de s'étonner. Cela fait d'ailleurs l'objet du titre : *Alice's Adventures in « Wonderland »*. Cependant, contrairement à Matthey, nous ne rattacherons pas cette définition au concept du fantastique; pour celui-ci, nous nous en tiendrons à la définition de Todorov.

C'est dans son célèbre ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* que Tzvetan Todorov décrit l'univers fantastique :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>7</sup>.

Le fantastique est donc un genre littéraire voisin d'autres genres tels que le merveilleux. La synonymie existant entre ces deux termes dans le langage courant provoque parfois une certaine confusion entre l'un et l'autre. D'ailleurs, même dans le contexte littéraire, cette

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

confusion transparait aussi dans l'appellation des genres, tel qu'on le constate pour le genre « fantasy »; cette appellation, apparue lors des dernières décennies en français, désigne un genre plus vaste, comprenant à la fois le fantastique et le merveilleux ainsi que la science-fiction, mais ne trouve pas d'appellation équivalente dans notre langue, sous peine d'étendre encore plus la confusion. Nous présenterons celle-ci plus en détails un peu plus loin puisque notre corpus s'inscrit plus spécifiquement dans ce genre. Dans le cadre de notre étude, nous utiliserons cependant la typologie de Todorov lorsque nous ferons référence aux genres littéraires pour différencier l'étrange, le fantastique, le merveilleux ainsi que la science-fiction (ou ce que l'auteur nomme aussi « merveilleux scientifique »).

Cette typologie fait du fantastique la frontière entre l'étrange et le merveilleux, le fantastique étant cet instant d'hésitation entre une explication rationnelle et irrationnelle des phénomènes contrevenant aux lois objectives qui régissent le monde. Si l'on penche en faveur d'une explication rationnelle, on se retrouve dans le genre « fantastique-étrange », ce qui est également appelé par d'autres le « surnaturel expliqué » (ou ce que Matthey, que nous présenterons plus loin, nomme le « merveilleux-expliqué »). Si le lecteur et le personnage basculent au contraire vers une explication irrationnelle, ils se retrouvent alors en plein cœur du genre « fantastique-merveilleux ». Ces récits se présentent comme fantastiques mais ils se terminent par une acceptation du surnaturel. Pour Todorov, il existe également un « étrange-pur » et un « merveilleux-pur ». L'étrange-pur se caractérise par la présentation d'événements qui s'expliquent de façon rationnelle, mais qui provoquent une réaction comparable à celle éprouvée dans un cadre fantastique. Le merveilleux pur, quant à lui, présente des éléments surnaturels, mais selon Todorov, « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction chez les personnages et le lecteur implicite<sup>8</sup> ». Nous adhérons plus ou moins à cette définition. Effectivement, dans le merveilleux, certains éléments surnaturels sont acceptés sans condition et ne sont pas remis en question, mais le sentiment d'étrangeté n'est cependant pas toujours éliminé de l'œuvre. Cela est justement le cas dans les œuvres qui nous intéressent, qui se rangent selon nous dans la catégorie du merveilleux, malgré la présence d'un certain étonnement de la part du lecteur et des personnages lorsqu'ils sont confrontés aux phénomènes surnaturels.

Todorov différencie les types de merveilleux selon les moyens mis en œuvre dans le texte pour le faire apparaître. Il parlera d'un merveilleux hyperbolique lorsqu'il s'agit de simples exagérations qui présentent les choses de façon surnaturelle si on les prend dans leur

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 59.

sens littéral, de merveilleux exotique lorsque les faits semblent extraordinaires en raison d'une méconnaissance du milieu où ils surviennent, de merveilleux instrumental lorsque le merveilleux apparaît par le biais d'outils (tels qu'une baguette magique) et enfin de merveilleux scientifique, ou science-fiction, lorsqu'on justifie le surnaturel par des théories scientifiques qui ne sont pas prouvées ou acceptées par la communauté scientifique (tel le magnétisme au XIX<sup>e</sup> siècle).

Il faut enfin mentionner que dans la théorie de Todorov, c'est à la fois le personnage mis en scène dans le récit et le lecteur qui hésitent entre une explication rationnelle ou non des éléments qui semblent être surnaturels. Selon Todorov, le fantastique implique une intégration du lecteur au monde des personnages. Nous soulignons cet aspect, car nous croyons qu'il en est de même dans le merveilleux. Ainsi, nous examinerons comment le lecteur, qui emprunte ses perceptions au personnage, envisage le monde qui lui est présenté, comment il reconstruit mentalement ce que l'auteur a construit avant lui.

La typologie qu'établit Matthey nous intéresse moins que celle de Todorov puisqu'elle ne couvre que la littérature française entre 1800 et 1900, même si celui-ci signale l'influence allemande – Hoffmann – et anglo-saxonne – Poe, Wells, etc. – comme cause de l'émergence du fantastique en France. Mentionnons tout de même que sa typologie comprend la catégorie du merveilleux dans les états psychiques dits normaux, et qu'il cite dans ce contexte le rêve. Il fait une catégorie à part pour ce phénomène plutôt que de le classer dans la catégorie du « merveilleux expliqué », qu'il juge plutôt sévèrement; il dit, à propos de ces œuvres, qu'elles sont banales et que leur auteur travaille à anéantir l'illusion qu'il s'était efforcé de créer, provoquant ainsi une contradiction interne dans l'œuvre. Il classe donc ce genre d'œuvres dans ce qu'il nomme « une sorte de pseudo-merveilleux à la portée des talents médiocres et des esprits incultes<sup>9</sup> ».

Son opinion à propos du rêve est également mitigée :

Remarquons que l'emploi du rêve, si séduisant en apparence, n'est pas sans inconvénient. Il faut bien, à la fin, que le dormeur se réveille, et, pour le lecteur, le réveil, c'est le désenchantement. L'illusion créée disparaît, l'émotion suscitée s'évanouit; à moins de précautions subtiles, l'emploi du rêve est presque un aveu d'impuissance.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, op. cit., p. 278.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 118.

Étant donné que le rêve est utilisé à la fois chez Carroll et chez Rowling, nous verrons comment ces auteurs utilisent ce moyen narratif et quelle influence il a sur le lecteur; nous examinerons si ce moyen contribue à provoquer une plus forte adhésion à l'univers merveilleux ou s'il affaiblit plutôt celle-ci. Les illusionnistes Carroll et Rowling sont-ils assez habiles pour garder le lecteur prisonnier de son enchantement?

Deux autres aspects nous intéressent dans l'ouvrage de Matthey. D'abord, tout comme Eco dans sa théorie des mondes possibles, que nous présenterons un peu plus loin, Matthey constate que même dans l'univers merveilleux, les êtres inventés par les auteurs nous sont apparentés psychiquement, et que c'est ce qui nous permet de prendre contact avec eux :

Partout où nous retrouvons notre image, parfois déformée, caricaturale et monstrueuse, parfois sublimée et idéalisée, mais comportant toujours dans ces traits essentiels les éléments constitutifs dont nous sommes formés. Est-il donc interdit à l'imagination d'aller au-delà? N'est-il pas possible de faire reculer et monter encore la limite du surnaturel?<sup>11</sup>

Ainsi, comme nous le verrons en présentant la théorie d'Eco, il semble que l'univers merveilleux se construise toujours à partir du monde connu par le lecteur, comme un calque que l'on aurait modifié. Ensuite, Matthey mentionne l'importance de la logique et de la rationalité pour faire contrepoids à l'univers merveilleux, qui par définition échappe aux lois objectives connues. Il cite l'apport d'Edgar Poe en ce domaine : « son génie a été de comprendre que plus la matière de l'œuvre touchait à l'étrange, à l'extraordinaire et à l'extranaturel, plus il fallait contrebalancer ces éléments d'incohérence par la logique intérieure de la structure artistique<sup>12</sup> », affirme-t-il. Les auteurs du dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, tels que Maupassant, Villiers-de-l'Isle-Adam, Wells, Stevenson, et bien d'autres, semblent avoir partagé cet avis puisqu'ils ont tous repris cette méthode de composition par la suite.

Dans le même ordre d'idées, Matthey mentionne le « principe de vraisemblance », qui a pour objectif de renforcer l'illusion de la réalité chez le lecteur.

L'intelligence, même endormie ou engourdie, n'abandonne pas ses droits. Au sein même du surnaturel, elle veut trouver de quoi se satisfaire; une œuvre qui ne présenterait que des éléments irrationnels et incohérents, où la raison serait ostensiblement et foncièrement froissée dans ses instincts fondamentaux, ne

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 238.

parviendrait pas à éveiller des émotions esthétiques, auxquelles se mêlent toujours des éléments intellectuels. Et quand les phénomènes ou les êtres qu'on lui présente échappent au système des lois connues et sortent des cadres de l'expérience journalière, notre besoin inné de logique cherche à entrevoir ou à pressentir un autre ordre, différent, supérieur, ultra-rationnel, mais un ordre enfin.<sup>13</sup>

Le lecteur cherche à saisir l'ordre qui régit le monde auquel il est confronté. Pour adhérer au récit, il doit au minimum croire en sa logique, si ce n'est en sa vraisemblance.

Les typologies de Todorov et de Matthey n'incluent pas le genre appelé « fantasy », puisque celui-ci se révèle être un genre relativement récent. Il puise ses sources dans les contes et la mythologie, et certains auteurs vont jusqu'à identifier ses origines chez Carroll, notamment avec la publication du roman *Alice's Adventures in Wonderland*, mais généralement, les auteurs s'entendent pour situer l'apparition du genre dans les environs de la deuxième moitié du XXI<sup>ème</sup> siècle ou légèrement avant celle-ci, c'est-à-dire avec la publication des romans de John Ronald Reuel Tolkien, soit *The Hobbit* (1937) ainsi que la trilogie *Lord of the Rings* (1954-1955).

La fantasy est un genre ardu à définir, du moins lorsqu'on cherche à la distinguer du merveilleux. Une première définition nous est fournie par Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth Zarhorski dans leur ouvrage *Fantasy Literature*:

La fantasy est un genre littéraire composé d'œuvres dans lesquelles des phénomènes surnaturels, irrationnels jouent un rôle significatif. Dans ces œuvres, des événements arrivent, des lieux ou des créatures existent qui ne peuvent arriver ou exister selon nos standards rationnels ou nos connaissances scientifiques.<sup>14</sup>

La définition fournie par André-François Ruau dans son *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, tend vers une plus grande précision quoiqu'elle demeure de façon générale plutôt englobante: c'est selon lui « [une] littérature qui se trouve dotée d'une dimension mythique et qui incorpore dans son récit un élément d'irrationnel au traitement non purement horrifique, notamment incarné par l'utilisation de la magie<sup>15</sup> ». Il s'agit donc ici de distinguer le traitement qui se distancie du roman d'horreur dans la littérature de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>14</sup> Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth Zarhorski, *Fantasy Literature*, in Jacques Baudou, *La fantasy*, op. cit., p. 4.

<sup>15</sup> André-François Ruau, *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, in Jacques Baudou, *La fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2005, p. 8.

fantasy, puis d'y intégrer la dimension mythique. Sinon, il faut admettre que la définition du genre nous ramène dans les régions les plus environnantes du merveilleux.

Plusieurs types de fantasy sont décrits par les auteurs, cependant, c'est le type appelé « fantasy épique », inspiré par Tolkien, qui paraît attirer le plus les lecteurs. Elle se caractérise par les quatre éléments suivants, relevés par Jacques Baudou, soit

la description d'une société de type médiéval au sein de laquelle une élite ou une caste possède des pouvoirs magiques; le thème structurant de la quête ou de la mission qui fait de la fantasy une littérature de la pérégrination; la lutte manichéenne entre le Mal et le Bien, entre magie blanche et magie noire ; l'utilisation des personnages issus du folklore, des contes de fées ou de la mythologie: elfes, dragons, licornes, etc.<sup>16</sup>

Bref, il s'agit d'un type de fantasy qui se situe dans une temporalité du passé, où le thème de la quête se conjugue aux éléments axiologiques du récit et où s'entremêlent la magie et les éléments d'une xéno-encyclopédie du fantastique, c'est-à-dire que les mondes secondaires où se déroulent les récits de fantasy constituent des ensembles comprenant des toponymies, des lexiques, des chronologies, des bibliographies qui leur sont particuliers. Comme le mentionnait Tolkien lui-même, pour écrire un récit de fantasy, « l'auteur du conte [...] crée un Monde Secondaire dans lequel votre esprit peut pénétrer. À l'intérieur, ce qu'il raconte est "vrai", c'est-à-dire correspond aux lois de ce monde<sup>17</sup> ». Anne Besson mentionne à ce sujet le principe de *self coherence*<sup>18</sup>, extrêmement important dans le contexte de la fantasy, qui permet au lecteur d'adhérer au contrat de lecture exigé par la lecture d'œuvres de ce genre. Cela rappelle évidemment le principe de vraisemblance mentionné par Matthey.

Bref, la fantasy, tout comme le merveilleux, présente un monde où se produisent des événements surnaturels. Fantasy et merveilleux sont-ils nécessairement des catégories exclusives? Il semble tout indiqué de répondre non à cette question lorsque nous prenons appui sur les œuvres qui constituent notre corpus. En effet, autant chez Carroll que chez Rowling, les univers présentés peuvent se ranger dans la catégorie de la fantasy tout autant que dans celle du merveilleux, selon les aspects que nous retenons. Nous verrons plus loin de quelle façon nous pouvons justifier l'appartenance des œuvres que nous étudions à ces deux genres.

---

<sup>16</sup> Jacques Baudou, *La fantasy*, op. cit., p. 45-46.

<sup>17</sup> Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2007, p. 19.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 18.



Cependant, nous pouvons certainement dire que les deux œuvres contiennent des éléments du conte de fées. À ce propos, il est tout à fait pertinent de présenter un autre chercheur qui s'est penché sur l'univers merveilleux, soit Bruno Bettelheim. Celui-ci s'est intéressé quant à lui plus spécifiquement à l'aspect psychanalytique des contes de fées. Selon lui, l'enfant, pour grandir en affrontant les problèmes psychologiques liés à la croissance, doit comprendre ce qui se passe à la fois dans son être conscient et dans son inconscient. Le conte de fées fait écho aux pressions de son inconscient; il fournit des images et permet à l'enfant de transformer le contenu de son inconscient en fantasmes. L'enfant, disposant ainsi d'images tangibles, sera plus en mesure de faire face à son inconscient et d'affronter les problèmes de la croissance, que l'auteur énumère ainsi : les déceptions narcissiques, les dilemmes oedipiens, les rivalités fraternelles, la renonciation aux dépendances de l'enfance, l'affirmation de sa personnalité ainsi que la prise de conscience de sa valeur et de ses obligations morales<sup>19</sup>.

Bettelheim mentionne également la richesse de l'enseignement des contes. Ceux-ci, en illustrant de façon caricaturale le bien et le mal, les difficultés et les épreuves ainsi que les valeurs morales, permettent à l'enfant de se familiariser avec ces éléments et de saisir la dynamique de la vie. Voici ce qu'il dit à ce propos :

Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire.<sup>20</sup>

De plus, ce que certaines personnes reprochent au conte de fées, soit cette tendance à caricaturer et à simplifier toutes les choses, consiste plutôt en un avantage selon l'auteur. Le conte pose ainsi en termes brefs et précis les problèmes existentiels que l'enfant aurait du mal à saisir s'ils étaient dissimulés sous les détails. Ainsi, le dualisme existant entre le bien et le mal apparaît de façon claire à l'enfant comme étant une partie intégrante de l'être humain, ce que l'enfant, d'ailleurs, pressent déjà à l'intérieur de lui, car il sait qu'il n'est pas toujours bon. Même la fameuse conclusion « et ils vécurent toujours heureux », que l'on reproche parfois aux contes, comporte un enseignement positif :

---

<sup>19</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22.



[ces contes] ne font pas croire un instant à l'enfant que la vie peut durer éternellement; ils indiquent qu'il n'y a qu'une façon de moins souffrir de la brièveté de la vie : en établissant un lien vraiment satisfaisant avec l'autre. Quand on a réussi cela, dit le conte, on a atteint le point culminant de la sécurité affective de l'existence et on dispose de la relation la plus permanente dont puisse disposer l'homme; et cela seul peut dissiper la peur de la mort.<sup>21</sup>

Nous tenons à mentionner ce lien que Bettelheim érige entre le conte et la croissance car ce thème est central dans les deux œuvres à l'étude; chez Carroll, l'héroïne passe par une série de métamorphoses qui la font grandir ou rapetisser inopinément, tandis que chez Rowling, Harry est constamment confronté à des situations qui lui font perdre la protection des adultes en le laissant de plus en plus orphelin. D'ailleurs, Isabelle Cani, dans son ouvrage *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance*, parle de cette problématique de la croissance et du refus de grandir. Elle dira entre autres que « [ce] que Rowling développe le plus est cependant le renoncement à l'innocence<sup>22</sup> ».

Ainsi, il nous semble approprié de citer encore Bettelheim, qui exprime bien le rapport du lecteur à la fiction dans le contexte de l'univers merveilleux :

L'enfant comprend intuitivement que, tout en étant *irrélles*, ces histoires sont *vraies*; que tous ces événements n'existent pas dans la réalité, mais qu'ils existent bel et bien en tant qu'expérience intérieure et en tant que développement personnel; que les contes de fées décrivent sous une forme imaginaire et symbolique les étapes essentielles de la croissance et de l'accession à une vie indépendante. Tout en désignant invariablement le chemin d'un avenir meilleur, les contes de fées se concentrent sur le processus du changement au lieu de décrire les détails précis du bonheur qu'on finit par obtenir<sup>23</sup>.

Dans cette optique, il nous faut aborder le rapport du lecteur au texte dans le contexte de la fiction merveilleuse. Avant de présenter plus en détails les diverses théories de la lecture qui servent de références pour notre étude, il nous faut mentionner l'importance de l'attitude du lecteur qui aborde un texte merveilleux. Comme dans tout texte de fiction, la « willing suspension of disbelief », telle que décrite par Coleridge, est essentielle et même indispensable puisque le texte exige du lecteur qu'il adhère à l'univers merveilleux et qu'il croie à des phénomènes totalement invraisemblables, voire surnaturels. Todorov mentionne une absence d'étonnement de la part du personnage et de la part du lecteur, c'est-à-dire une

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>22</sup> Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan, Pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris, Fayard, 2007, p. 147.

<sup>23</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 117.

acceptation du surnaturel. Évidemment, se plonger dans une lecture merveilleuse implique une certaine acceptation du surnaturel. Cependant, l'attrait du merveilleux réside entre autres dans la possibilité de voir l'impossible se réaliser; il fait miroiter l'exotique, l'invraisemblable, ce que nous ne sommes pas justifiés d'attendre dans la réalité; c'est donc plutôt de l'inattendu et du surprenant dont il est question dans le merveilleux. Le lecteur accepte de croire, ou de prétendre qu'il croit: c'est le contrat qu'il signe en abordant le texte merveilleux, mais où tracera-t-il la limite entre ce qu'il est prêt à croire et ce à quoi il ne peut accorder foi? La surprise fait-elle partie de la donne? Comment le lecteur conçoit-il cet univers? Où en situe-t-il les limites à travers le processus qu'est l'acte de lecture? C'est ce que notre analyse tentera de mieux comprendre, et cela, grâce à l'utilisation d'outils fournis par diverses théories de la lecture, soit celles de Eco, Pavel, Iser, Thérien, Barthes et Gervais.

## 1.2 Les théories de la lecture

### 1.2.1 Théorie des mondes possibles et du lecteur modèle

Umberto Eco, dans son ouvrage *Lector in fabula*, présente les théories du lecteur modèle et des mondes possibles. Le lecteur modèle est en quelque sorte le lecteur idéal imaginé par l'auteur, le lecteur qui devine ce que l'auteur a prévu, qui découvre ce qui est dissimulé dans le texte. Le texte, d'après Eco, est effectivement un « tissu de non-dit », ou « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir<sup>24</sup> ». Il en est ainsi selon lui parce que le texte est avant tout un « mécanisme paresseux<sup>25</sup> », qui est alourdi par les répétitions et les explications. Ainsi, par souci d'économie, l'auteur ne fournit au lecteur que les éléments essentiels et primordiaux du récit, ceux qui sont nécessaires à la compréhension. Ensuite, le texte laisse au lecteur un espace interprétatif; un texte doit être lu et interprété par un lecteur, c'est son mode de fonctionnement. Tout n'est donc pas dit dans un texte. Eco précise que l'auteur prévoit que ces espaces seront comblés par le lecteur, du moins par le lecteur modèle. Par exemple, lorsque Rowling nous présente le personnage de Harry Potter, elle n'indique pas immédiatement la taille exacte du garçon. Le lecteur comble ce blanc en imaginant Harry de la taille qu'il souhaite. Par contre, lorsque Rowling mentionne un peu plus loin que Harry dort dans un placard sous l'escalier, le lecteur qui aurait imaginé Harry très grand devra probablement modifier l'image qu'il se fait du jeune héros. D'ailleurs, l'auteur précise peu de

---

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 63.

temps après que Harry est petit et maigre pour son âge. Ainsi, le lecteur comble de façon automatique plusieurs blancs laissés par l'auteur et ses images mentales ne seront modifiées que si les précisions ajoutées par l'auteur en cours de route contredisent ce qu'il avait préalablement imaginé.

Selon Eco, « un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice<sup>26</sup> ». Autrement dit, pour communiquer son message, le texte doit être en mesure d'être actualisé par un lecteur. Cela implique que le lecteur possède ce que Eco nomme des « compétences », c'est-à-dire qu'il connaisse les codes utilisés par l'auteur, qui suppose quant à lui que le lecteur comprendra ce à quoi il fait référence. Il imagine donc un lecteur capable d'actualiser et d'interpréter son texte, soit un lecteur idéal. Lors de notre analyse, nous ne chercherons pas nécessairement à saisir ce qui se passe dans la tête du lecteur modèle de *Alice's Adventures in Wonderland* ou des différents livres de la série *Harry Potter*. Comme le mentionne Gervais dans son ouvrage *À l'écoute de la lecture*, le lecteur modèle « n'est pas, à toutes fins pratiques, un lecteur. Il est une prévision de l'auteur et des compétences qu'il croit nécessaires à l'actualisation de son texte, l'instance qui doit agir interprétativement comme lui a agi générativement<sup>27</sup> ». Cette théorie nous sera donc plutôt utile pour mieux comprendre le rôle du lecteur lorsqu'il fait face à un blanc; pour examiner comment il tente de le résoudre, s'il y parvient ou encore si, contrairement au lecteur modèle, il tombe dans les pièges semés par l'auteur qui tente de le mener sur une fausse piste. Nous tenterons de voir dans quelle mesure il emploie les mécanismes utilisés par le lecteur modèle.

La théorie des mondes possibles stipule quant à elle que le lecteur, qui émet des hypothèses sur la suite du récit, imagine ce qui *pourrait* survenir dans la suite de la fabula; il envisage ce qui est « possible ». Ainsi, il prévoit une infinité de possibilités virtuelles, dont l'une se verra peut-être actualisée par la suite. Ces différentes avenues imaginées par le lecteur correspondent à divers « mondes possibles ». Ceux-ci sont des ensembles « meublés », donc qui n'apparaissent pas vides, mais constitués d'individus qui possèdent ou ne possèdent pas certaines propriétés. Ces dernières demeurent, dans un premier temps, virtuelles, et le lecteur actualise celles que le texte mentionne. Ainsi, parmi celles-ci, certaines sont implicites, sous-entendues, tandis que d'autres sont synthétiques. Par exemple, lorsque

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>27</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 115.

Rowling présente Harry Potter comme étant le neveu des Dursleys, le lecteur stipule certaines propriétés implicites, telles que le fait qu'Harry est un garçon, donc un être humain possédant nécessairement, entre autres, des cheveux et des yeux. Par contre, la couleur de ses cheveux et celle de ses yeux sont des propriétés synthétiques; le lecteur peut visualiser dans un premier temps Harry comme étant un enfant blond aux yeux bleus, mais il devra modifier ces caractéristiques du personnage lorsque l'auteur lui précise que son héros a les cheveux noirs et les yeux verts.

Ce non-dit présent dans le texte, le lecteur se l'imagine d'après le monde qu'il connaît. « Le lecteur [...] assume provisoirement une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience<sup>28</sup> », nous dit Eco. Il cite l'exemple du personnage du loup dans le conte *Le Petit Chaperon Rouge*, pour illustrer cet état de faits :

Le texte nous oriente donc, sauf indications contraires, vers l'encyclopédie qui règle et définit le monde « réel ». Quand il devra opérer des corrections, comme dans le cas du loup, il nous précisera que ce dernier « parle ». Ainsi, un monde narratif emprunte – sauf indications contraires – des propriétés du monde « réel », et, pour faire cela sans gaspillage d'énergie, il met en jeu des individus déjà reconnaissables comme tels, sans les reconstruire propriété par propriété.<sup>29</sup>

Cette encyclopédie dont nous parle Eco correspond au système de règles fourni par la langue. Il a été question, un peu plus haut, des compétences du lecteur pour actualiser le texte. L'encyclopédie correspond ici à ce système de codes qui permet à l'auteur et au lecteur de faire appel aux mêmes références. Ainsi, le texte fait référence, dans un premier temps, à l'encyclopédie du monde réel; les individus qui le composent possèdent, de façon implicite, les mêmes propriétés. Par contre, lorsque certaines propriétés sont différentes, le texte le précise. C'est pour cela que le texte nous indique bien, dans l'histoire du Petit Chaperon Rouge, que le loup, étant dans le monde réel un individu qui ne possède pas la propriété de la parole, détient la capacité de discuter avec les autres personnages du conte. Eco procède à d'autres distinctions par rapport aux propriétés que possèdent les individus du monde de la fabula; ces propriétés peuvent être nécessaires ou accidentelles, c'est-à-dire que certaines sont soit obligatoires et donc sous-entendues, comme le fait qu'un véhicule a la propriété de se déplacer, tandis que d'autres sont liées à des composantes culturelles, ou des facteurs d'importance secondaire, telles que le fait qu'un véhicule peut posséder deux ou quatre roues, qu'il peut être muni ou non d'un moteur, etc.

<sup>28</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 94.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 168.

Ainsi, le monde « réel » sert de référence de base au monde de la fabula. Ce dernier est toujours construit à partir du premier. Les individus du monde de la fabula possèdent certaines propriétés essentielles, qui définissent leur identité, et des propriétés accidentelles. Cependant, le monde de la fabula n'est pas actualisé par le lecteur dès qu'il pose les yeux sur le livre; au contraire, le lecteur actualise le monde de la fabula au cours de sa lecture, c'est-à-dire du premier au dernier mot du texte. C'est un processus graduel, et ces moments où le lecteur a la possibilité d'actualiser le texte sont appelés les disjonctions de probabilité. Ces instants correspondent aux endroits du texte où le lecteur peut tenter de *prévoir* ce qui va survenir. Ces endroits sont souvent marqués par un blanc dans le texte, mais il peut s'agir tout simplement d'un verbe transitif dont on ne précise pas le complément (par exemple, si Carroll dit que Alice mange, mais qu'il ne précise pas quoi, le lecteur peut imaginer qu'elle mange un gâteau plutôt qu'un morceau de champignon qui la fera grandir). Évidemment, les disjonctions de probabilité qui sont les plus intéressantes à analyser dans notre corpus correspondent aux endroits du texte qui sont susceptibles de faire évoluer l'intrigue selon différentes orientations. Lors de ces disjonctions de probabilité, le lecteur est souvent amené à émettre des hypothèses sur la suite du récit; les différentes possibilités, les diverses prévisions qu'il imagine, correspondent à différents mondes possibles pour la fabula. L'auteur a cependant déjà fixé son choix et le lecteur actualisera le monde de la fabula en poursuivant sa lecture. Les disjonctions de probabilité seront un outil d'une grande utilité pour notre analyse; c'est par leur intermédiaire que nous pourrions observer dans quelle mesure les lecteurs de *Alice's Adventure in Wonderland* et *Through the Looking-Glass* ainsi que de *Harry Potter* sont amenés à émettre des hypothèses et ainsi à participer activement à l'acte de lecture. Nous pourrions également observer à quel point il est possible pour le lecteur de prévoir la suite du récit et donc quelle part de surprise le texte leur réserve.

### 1.2.2 Les univers fictionnels

Pavel, dont Eco s'inspire, s'intéresse aux mondes fictionnels et traite de la théorie des mondes possibles, telle que comprise dans une optique philosophique. Nous n'exposerons pas les bases de cette théorie en détail, puisqu'elle est assez semblable à celle développée par la suite par Eco, mais nous mentionnerons quelques éléments supplémentaires qui peuvent être éclairants quant à la conception que le lecteur a de l'univers fictif, et en ce qui nous concerne, de l'univers merveilleux. Nous utiliserons indifféremment les termes fictionnels ou fictifs



lors de notre exposé parce que nous considérons que les deux termes rendent compte du concept « fictionnal » utilisé par Pavel.

D'abord, un monde possible est vu comme « a state of affairs<sup>30</sup> », c'est-à-dire un état de faits à un certain point de la narration. Un monde possible est en fait « a possible alternative to some other world from the same system if the first world includes the same inventory of individuals as the second, even if some of the properties of these individuals undergo changes<sup>31</sup> ». Ainsi, à l'intérieur d'un même univers, un deuxième monde est vu comme un monde possible par rapport à un premier s'il contient les mêmes individus et s'il correspond à une projection possible à partir d'un certain état de faits; c'est en fait *ce qui pourrait survenir*. Une certaine logique lie ces différents mondes entre eux : le lecteur intègre l'information sur le monde possible dans la mesure où cela ne contredit pas ce qu'il connaît sur le monde déjà présenté par la narration.

L'univers fictionnel comporte évidemment des limites et des frontières qui le séparent, entre autres, de la réalité. Il a aussi une taille et une certaine densité. Cependant, la principale caractéristique de cet univers est qu'il demeure toujours incomplet et, conséquemment, inconsistant. Un monde ne peut jamais être décrit dans sa totalité à l'intérieur d'une narration; il reste toujours des espaces ombragés, des lieux qui demeurent inaccessibles au lecteur. L'auteur ne peut jamais tout mentionner et c'est de ce non-dit, tel que vu dans la théorie de Eco, dont il est question ici. Pour expliquer ce phénomène, Pavel cite le « principle of minimal departure » de Ryan :

we construe the world of fiction and of counterfactuals as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid<sup>32</sup>.

Ainsi, selon cette conception, c'est le texte lui-même qui fournit les frontières de l'univers qu'il présente. Le lecteur peut ainsi décider de limiter ce monde à ce qui est décrit et dit sans ambiguïté dans le texte. Cependant, l'univers merveilleux a cela de particulier qu'il comporte des mondes possibles qui dépassent justement le cadre de la réalité connue; le lecteur, lorsque vient le temps d'envisager les mondes possibles, construit-il ses hypothèses

---

<sup>30</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1986, p. 45.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>32</sup> Marie-Laure Ryan (1980), in Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, *op. cit.*, p. 88.

seulement à partir de ce qui a été dit sans ambiguïté dans le texte? C'est ce que nous chercherons à savoir lors de notre étude des œuvres de Carroll et de Rowling.

Outre l'étendue du monde fictionnel, Pavel s'intéresse à la structure ontologique des personnages qui constituent celui-ci. Il cherche à saisir dans quelle mesure ceux-ci possèdent une *existence* qui leur est propre. Selon lui, le nom d'un personnage fictif ne fait pas que correspondre à un ensemble de propriétés dans la perception du lecteur :

fictional names are not used as abbreviations for either conjunctions or clusters of definite descriptions. The practice of writers, critics, and ordinary people speaking about fictional characters and objects rather suggests that within fiction names work like usual proper names, that is as rigid designators attached to individuated objects, independent of the objects' properties<sup>33</sup>.

Le personnage possède donc une certaine substance, une identité que le lecteur conçoit un peu de la même façon que celle des personnes du monde réel. Nous mettons en lien cette conception du personnage avec le concept de préconstruit décrit par Gilles Thérien, que nous présenterons plus loin. C'est de cette façon que nous aborderons la notion de personnage dans le contexte de notre étude.

Un autre aspect nous intéresse particulièrement dans la théorie de Pavel; c'est celui qui correspond au point de vue du lecteur. Pavel, reprenant l'idée de Walton, mentionne que les œuvres fictionnelles sont conçues comme un jeu où l'on prétend croire, c'est-à-dire « a game of make-believe<sup>34</sup> ». Comme Alice, le lecteur s'amuse au jeu du « let's pretend » (TLG, p. 124), ou du « faisons semblant<sup>35</sup> ». Le lecteur reconnaît que certaines propositions et certaines règles sont vraies dans le contexte de ce jeu. Les choses « seront prises comme si » elles étaient réellement ce que le lecteur croit dans l'univers fictif (« will be taken as<sup>36</sup> »). En fait, c'est en cela que consiste le concept de « salient worlds », ou de « salient structures<sup>37</sup> », que Pavel développe pour préciser davantage la théorie des mondes possibles. Il s'agit de concevoir les objets du texte comment appartenant simultanément à deux mondes, soit le monde réel et le monde fictif. Dans le premier univers, les choses sont vues comme des

---

<sup>33</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, op. cit., p. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>35</sup> Lewis Carroll, *Tout Alice*, Paris, Flammarion, 1979, p. 216. Traduction de Henri Parisot.

<sup>36</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, op. cit., p. 56-57.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 57.

objets réels, tandis que dans le second univers, les choses sont prises pour ce qu'elles sont. Ainsi, au début de *Through the Looking-Glass*, Alice imagine que son chaton Kitty est, dans le monde fictif qu'elle prétend croire, la Reine Rouge du jeu d'échec : « Let's pretend that you're the Red Queen, Kitty! » (TLG, p. 124). L'objet « Kitty » est un animal appartenant à la race féline dans le monde réel d'Alice, tandis qu'il est une véritable reine dans le monde de son imagination. Par rapport à ce monde fictif, il faut aussi préciser que c'est depuis l'intérieur de celui-ci que le lecteur le conçoit, et non à partir du monde réel. Pour reprendre l'exemple de Pavel, cela revient à dire que l'acteur qui joue le roi Lear sur la scène n'est pas vu comme un acteur jouant le rôle du roi Lear, mais bien comme le roi Lear lui-même. Cependant, même si l'acteur conçoit le monde fictif depuis l'intérieur de celui-ci, il n'y participe pas activement. Pavel mentionne, pour expliquer ce phénomène, que lorsque nous sommes « pris dans une histoire » (« caught up in a story<sup>38</sup> »), nous projetons un ego fictif de nous-mêmes qui assiste aux événements littéraires sans y participer. À ce propos, il cite Walton une fois de plus :

We feel, Walton says, "a psychological bond to fictions, an intimacy with them, of a kind which normally we feel only toward things we take to be actual." The spectator at a horror movie is shaken by fear when he sees on the screen the monster whose nonexistence in the actual world he never doubts. He knows that the remoteness of the fictional world is such that the monster could never trespass the representational limits of the screen and invade the theater; this certitude prevents him from leaving the performance and calling the police<sup>39</sup>.

Enfin, Pavel mentionne le travail de Barbara Herrnstein Smith et sa « convention of fictionality ». En vertu de cette convention, il semble que le texte fictif exige du lecteur une participation maximale et une exploitation optimale des ressources textuelles :

The convention of fictionality warns the readers that usual referential mechanisms are for the most part suspended and that, for the understanding of the literary text, outside data mean less than in everyday situations; so every bit of textual information must be carefully examined and stored<sup>40</sup>.

Ainsi, le lecteur du texte merveilleux est amené à participer activement lors de l'acte de lecture puisqu'il doit interpréter les mots du texte selon le contexte pour leur attribuer la bonne signification. C'est à une autre « encyclopédie » que celle du monde réel qu'il doit faire appel, comme le mentionnait Eco. Ainsi, pour comprendre les mécanismes du texte, il

<sup>38</sup> Thomas Pavel, *Fictionnal Worlds*, op. cit., p. 86.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>40</sup> Barbara Herrnstein Smith, in Thomas Pavel, *Fictionnal Worlds*, op. cit., p. 123.



n'y a que ce qui est inscrit dans le texte qui peut fournir au lecteur les moyens de cette compréhension puisque les référents du monde de l'expérience du lecteur peuvent se révéler insuffisants.

### 1.2.3 Les indéterminations du texte

La théorie d'Iser nous fournit le concept d'indétermination, ou de ce que la traduction française nomme les « blancs ». Dans son ouvrage *L'acte de lecture*, Iser souligne que « les blancs ne se rapportent pas tant à la détermination incomplète de l'objet intentionnel ou des aspects schématisés qu'à l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur<sup>41</sup> ». Les blancs se trouvent donc aux endroits du texte qui peuvent être comblés par l'imagination du lecteur, par ses représentations personnelles. Ces blancs se situent soit au niveau syntagmatique et concernent ainsi les disjonctions entre les segments du texte et les omissions, soit au niveau paradigmatique et concernent alors la négation de normes.

Les blancs, selon Iser, surviennent autant lors des changements de perspectives dans le texte que lors des interruptions présentes dans le texte. Les différentes perspectives du texte correspondent à celles de l'auteur, du héros, des personnages secondaires et du lecteur fictionnel. Lorsque le texte procède à un changement de perspective, le lecteur oscille entre les différents points de vue qui lui ont été présentés; l'un de ces points de vue devient le thème tandis que l'autre position est rejetée dans ce que Iser nomme l'horizon du texte. Le thème abandonné devient donc un blanc par rapport à la nouvelle position thématique. Les blancs surviennent aussi lorsque le texte interrompt le récit, par exemple lors des changements de chapitres. L'auteur place souvent ces coupures aux endroits du texte où une tension se crée. Un effet de suspense est ainsi provoqué et le lecteur cherche alors à se représenter immédiatement la suite du récit.

Selon Iser, les blancs « conditionnent le rétablissement de la continuité textuelle<sup>42</sup> ». Ce sont eux qui permettent au lecteur d'effectuer un lien entre les segments disjoints du texte. En tant que tels, les blancs sont vides, ils ne contiennent rien. Iser les associe à des « silences

---

<sup>41</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 318-319.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 338.

dans le texte <sup>43</sup> ». Ainsi, le remplissage de ces espaces laissés vides dans le texte est confié aux soins de l'imagination du lecteur. Voilà ce que Iser mentionne à ce sujet :

Dès lors qu'ils interrompent la cohérence du texte, les blancs stimulent l'activité de représentation du lecteur. Ils fonctionnent ainsi comme structure autorégulatrice dans la mesure où les disjonctions qu'ils créent activent le processus de représentation dans la conscience du lecteur. Il s'agit en effet de remplir les lacunes du texte par des images mentales.<sup>44</sup>

Toujours selon cet auteur, plus le nombre de blancs est élevé, plus l'imagination du lecteur sera productive. Ce concept nous sera particulièrement utile pour identifier, dans les textes à l'étude, les endroits où l'imagination du lecteur est sollicitée, et ainsi de constater dans quelle mesure celui-ci émet des hypothèses sur la suite des événements du récit. Dans notre analyse, nous utiliserons indifféremment le terme « blanc » ou encore le terme « indétermination ». Nous empruntons ce dernier terme à Rachel Bouvet, qui utilise cette appellation plutôt que la dénomination de « blanc » pour définir ce même concept dans son essai intitulé *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*<sup>45</sup>. Il est également intéressant de noter que selon cette dernière, les indéterminations ne sont pas toujours résolues, c'est-à-dire que le lecteur ne comble pas toujours ces blancs laissés par le texte. Enfin, mentionnons que les moments où surviennent les blancs dans un texte sont souvent assimilables aux disjonctions de probabilité présentées dans la théorie des mondes possibles de Eco.

#### 1.2.4 Les processus de lecture et les préconstruits

Contrairement à Iser, Thérien ne conçoit pas la lecture comme un acte de communication. Il la conçoit plutôt comme une « entreprise de décodage d'informations et d'assimilation<sup>46</sup> ». Pour qu'il y ait communication, les deux pôles (émetteur et récepteur) doivent pouvoir échanger, voire s'influencer l'un et l'autre, ce qui est impossible lors de l'acte de lecture selon Thérien puisque le livre est un objet immuable et que l'auteur n'est pas

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>45</sup> Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 12.

<sup>46</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, « Discours sémantiques et cognitions », printemps 1990, vol.18, no.2, p. 71.

présent dans son texte en tant qu'objet pouvant être soumis à des modifications. Se basant plutôt sur les théories peircéennes, il conçoit le texte comme un système de signes pouvant être décodés par un lecteur dans un espace qu'il nomme « interface ». L'acte de lecture consiste en cette dynamique entre le texte et le lecteur.

Cette dynamique se subdivise en cinq processus distincts, qui ne sont pas hiérarchisés, mais plutôt interreliés et complémentaires. Il s'agit des processus neurophysiologique, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique. Les deux premiers concernent la perception de l'objet physique qu'est le texte, soit les fonctions cérébrales et l'appareil visuel, ainsi que la compréhension du texte par rapport à la saisie de l'information et à la construction du sens. Ils sont d'une moindre pertinence par rapport à l'objet de notre étude, aussi nous y ferons peu référence. Par contre, les trois autres nous fourniront des outils utiles pour notre analyse. Le processus affectif est lié à la dimension émotionnelle de la lecture, c'est-à-dire que les informations sont jugées positivement ou négativement par celui-ci. Thérien mentionne que le lecteur élabore « une véritable construction d'un complexe affectif et émotionnel<sup>47</sup> » lors de sa lecture. Son degré d'engagement est en grande partie lié au plaisir et à la satisfaction que cet acte lui procure. Ensuite, le processus argumentatif concerne le défilement de l'information dans le texte. Il s'agit pour le lecteur de saisir le cadre argumentatif du texte (le cadre narratif, dans le cas qui nous occupe) selon les informations fournies par le texte. Ainsi, « l'argumentation défile et le lecteur la reçoit sous forme de preuves, d'arguments intellectuels ou encore sous la forme de développements narratifs qui tiennent une place précise dans les récits <sup>48</sup> ». Le lecteur est donc appelé à organiser ces arguments selon ses perceptions et à émettre des hypothèses sur ce qu'il croit être l'ordre du discours prévu par l'auteur. Cette notion nous sera d'une grande utilité pour examiner de quelle façon le lecteur perçoit l'intrigue des récits à l'étude et de quelle façon il émet des hypothèses sur la suite de ceux-ci. Enfin, le processus symbolique touche l'intégration du texte dans l'imaginaire du lecteur. Celui-ci est hiérarchisé par rapport aux autres lectures du sujet. Il acquiert une valeur symbolique pouvant servir de référence lors de prochaines lectures. L'étude de ce processus nous permettra de mieux saisir la signification que peuvent avoir les textes à l'étude pour le lecteur et d'émettre des hypothèses sur le phénomène d'adhésion à la littérature merveilleuse.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 75.

De la théorie de Thérien, nous retenons également le concept des « préconstruits<sup>49</sup> ». Ceux-ci permettent de lier les différents processus entre eux. Ils consistent en quatre catégories minimales qui se retrouvent à la fois dans le sujet, dans l'objet ainsi que dans l'interface. Ces catégories sont les suivantes : le sujet, l'espace, l'action et le temps. Chaque préconstruit comprend un noyau fixe, donc formé de caractéristiques qui demeurent stables, ainsi que d'une partie mobile, c'est-à-dire d'éléments qui sont appelés à changer. Par exemple, un personnage sera considéré par le lecteur dans la catégorie des sujets. Le lecteur reconnaîtra le héros de Rowling grâce au noyau fixe qui l'identifie, tel que son nom (Harry), les déictiques qui y font référence ainsi que ses traits descriptifs permanents : il a les cheveux noirs, les yeux verts et une cicatrice en forme d'éclair sur le front. La partie mobile d'un personnage-sujet concerne son intentionnalité et les jeux de rôles qu'il assume. Ainsi, le lecteur reconnaît les représentations de Harry et lui associe des émotions, des intentions, etc. Concernant l'intentionnalité, il est important de souligner que le lecteur prête sa conscience au personnage lors de l'acte de lecture, et par le fait même son intentionnalité. « C'est cette dernière qui articule les diverses descriptions au nom propre. C'est elle aussi qui permet aux divers traits de converger et de maintenir la substance du personnage tout au long de la lecture<sup>50</sup> » mentionne Thérien. Ainsi, comme nous l'avons vu chez Pavel, le personnage est relié à des identificateurs rigides, ce qui lui confère une substance et une existence particulière dans le monde fictif, mais c'est parce que le lecteur projette un ego fictif de lui-même qu'il peut micux suivre le déroulement des événements littéraires. Le même genre de catégorisation est effectué par le lecteur par rapport aux concepts de temps, d'espace et d'action. Le lecteur maintient la cohérence du texte en associant les différents scripts du texte à ces préconstruits; c'est de cette façon qu'il peut comprendre comment le récit transforme les personnages et l'évolution de l'intrigue. Dans le cadre de notre étude, nous examinerons comment le lecteur traite les préconstruits de l'action, de l'espace ainsi que du sujet. Nous laisserons de côté le préconstruit du temps parce qu'il est en quelque sorte relié étroitement au préconstruit de l'action et surtout parce que nous n'avons pas l'espace nécessaire dans ce mémoire pour pouvoir nous y attarder dans le détail.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 77.

### 1.2.5 Le code énigmatique et l'effet de réel

Nous établissons un lien étroit entre le préconstruit de l'action chez Thérien et la notion de code herméneutique chez Barthes, que nous désignerons aussi par l'appellation « code énigmatique », puisque nous considérons que cette appellation circonscrit plus clairement l'utilité de ce code, qui consiste à relever la saisie des énigmes glissées dans le texte. Nous empruntons encore une fois le terme à Rachel Bouvet, qui a également revisité cette notion dans son essai sur l'effet fantastique. Le code herméneutique (ou énigmatique) est l'un de cinq codes définis par Barthes pour analyser un texte, ce dernier étant conçu comme un assemblage de voix tissées entre elles, un « tissu de voix<sup>51</sup> ». Ainsi, chaque connotation dans le texte est le départ d'une voix, et donc d'un code. Ces codes serviront lors de l'interprétation d'un texte, qui consiste, selon lui, non pas à donner un sens au texte, mais bien à « apprécier de quel pluriel il est fait<sup>52</sup> ». De ces cinq codes, soit les codes proairétique (ou code des actions), culturel, sémique, symbolique et herméneutique, nous ne retiendrons que le code herméneutique. C'est celui-ci qui sera le plus pertinent pour examiner comment le lecteur procède à la saisie de l'intrigue et aux déchiffrements des énigmes. Nous retiendrons la définition de ce code fournie par Barthes, soit qu'il consiste en « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement.<sup>53</sup> » La saisie de l'énigme se subdivise en différentes étapes, qui surviennent dans le texte selon un ordre non défini. Certaines étapes sont d'ailleurs facultatives, ou parfois l'auteur choisit de les répéter. Ces étapes sont la thématization de l'énigme, la position, la formulation, la promesse de réponse, l'équivoque, le blocage, la réponse suspendue, la réponse partielle puis le dévoilement ou déchiffrement de l'énigme. C'est grâce à ces étapes que l'auteur crée des situations de suspense qui incitent le lecteur à vouloir connaître la suite du récit.

Enfin, nous nous intéressons également à ce concept que Barthes nomme « l'effet de réel<sup>54</sup> ». Dans les récits réalistes, les auteurs s'attardent souvent à mentionner des détails qui n'ont pas de fonction par rapport au développement narratif, par rapport à la structure des

---

<sup>51</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 27.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>54</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1984, p. 179-187.

récits; les longues descriptions chez Balzac ou chez Flaubert en sont un exemple flagrant. Ces détails qui apparaissent dans un premier temps superflus ont une fonction esthétique, certes, mais ils produisent également un effet de réel. Le lecteur perçoit alors le récit comme étant vraisemblable. Ainsi, le lecteur qui considère un récit comme vraisemblable, possible, aura probablement plus de facilité à effectuer la « suspension of disbelief » mentionnée précédemment, et de cette façon à « croire » en quelque sorte au récit qui lui est raconté.

Nous savons qu'il est nécessaire qu'un récit contienne une part de réalisme importante, ne serait-ce que pour assurer la cohérence du récit. De plus, comme Eco le mentionne, le monde de la fabula doit être accessible au lecteur, c'est-à-dire qu'il doit pouvoir être généré à partir du monde de l'expérience du lecteur. Ainsi, même dans les récits merveilleux, nous retrouvons un certain réalisme, du moins est-ce le cas dans les textes à l'étude. D'ailleurs, comme le mentionne Isabelle Smadja, dans la série *Harry Potter*, « "l'effet de vie" du collègue de Poudlard est renforcé par son contraste avec le caractère artificiel, trop outré ou caricatural – du monde des Moldus<sup>55</sup> »; c'est-à-dire que le monde magique dans *Harry Potter* apparaît plus réaliste au lecteur que le monde dit non-magique dépeint dans le roman. La question que nous nous posons est donc la suivante : l'effet de réel ne sert-il seulement qu'à assurer la cohérence du récit ou joue-t-il un rôle dans l'adhésion à l'univers merveilleux? Sinon, est-ce plutôt un « effet d'irréel », soit une connaissance de l'encyclopédie du monde merveilleux que le lecteur acquiert lors de ses premières lectures, donc des lois et des éléments constitutifs de cet univers, qui explique l'adhésion à la fiction merveilleuse? Nous chercherons donc à voir dans quelle mesure les hypothèses émises par le lecteur sont en lien avec le réel, ou si au contraire elles se situent dans la dimension merveilleuse, dans « l'irréel ».

### 1.2.6 Les économies de lecture

Outre les processus de lecture ou la vraisemblance du texte, la vitesse avec laquelle le lecteur parcourt un texte peut aussi jouer un rôle dans sa façon d'adhérer au récit. Gervais distingue deux économies de lecture, soit la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension. Cependant, celles-ci ne s'opposent pas; elles sont complémentaires. La lecture-en-progression correspond « au scénario minimal de progression à travers un

---

<sup>55</sup> Isabelle Smadja, *Harry Potter, les raisons d'un succès*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2001, p. 12.

texte<sup>56</sup> ». Le mandat du lecteur qui effectue une lecture-en-progression est tout simplement de traverser le texte. Le lecteur va de l'avant, quitte à négliger quelquefois la compréhension. C'est l'économie de base de la lecture, et c'est habituellement celle de la première lecture d'un texte. Elle est liée à la vitesse avec laquelle le lecteur progresse dans le texte et consiste en une compréhension fonctionnelle de celui-ci. La lecture-en-compréhension a quant à elle pour mandat de comprendre un texte plus en profondeur. Ainsi, plutôt que de chercher à progresser le plus rapidement possible dans le texte, le lecteur ralentit sa lecture, s'interrompt parfois pour approfondir le sens, relit certains passages, etc. « En régime de compréhension, un des principaux mandats de lecture consiste à éliminer le plus possible les zones d'indétermination du texte, à rendre au texte sa plus complète transparence<sup>57</sup>», précise l'auteur.

Évidemment, tout acte de lecture implique qu'il y ait compréhension du texte, même s'il s'agit d'une lecture régie par l'économie de la progression. Gervais parle alors de compréhension fonctionnelle du texte. Celui-ci, selon lui, est perçu par le lecteur comme un ensemble de scripts entremêlés, qui lui permettent d'intégrer de façon spontanée certaines informations fournies par le texte, ce que l'auteur juge comme étant essentiel à la progression. De plus, il se questionne sur la fréquence et le mode d'apparition des véritables inférences : leur apparition sera liée au fait que le lecteur est parfois amené à effectuer des hypothèses. Selon Gervais, dans le contexte d'une lecture-en-progression, le lecteur se limitera à émettre quelques hypothèses et n'effectuera que les abductions que le texte l'invite implicitement à faire plutôt que de se livrer à un travail intellectuel plus complexe, qui ralentirait sa progression. Et cela est d'autant plus le cas si l'information pour produire une inférence n'est pas facilement accessible.

Car il faut comprendre qu'introduire des hypothèses dans la lecture implique de se désengager de la lecture-en-progression, afin d'investir dans l'économie de la compréhension. Leur introduction entraîne donc une modification de la progression et l'ajout d'une autre activité, de nature plutôt interprétative. [...] En fait, le principe énoncé tantôt doit se lire de la façon suivante : un lecteur peut toujours faire des hypothèses sur ce qu'il lit mais, en régime de progression, la tendance est résolument à la baisse, il cherche à en faire le moins possible.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 82.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

Le lecteur se laissera même parfois entraîner dans ce que Gervais nomme une « illusion cognitive », c'est-à-dire un cas où le lecteur croit qu'il comprend, ou fait semblant de comprendre, une situation, un déroulement d'actions, etc. Il s'agit souvent d'endroits du texte qui exigent des connaissances techniques précises (par exemple si l'on décrit un objet en utilisant un langage spécialisé). Ainsi, le lecteur progresse dans le texte sans s'apercevoir, ou sans se préoccuper du fait qu'il n'a pas compris avec précision un passage du texte, ou encore, en acceptant les inférences suggérées par le texte, il s'engage sur une fausse piste et tombe dans les pièges dressés par l'auteur pour lui cacher le dénouement de l'intrigue. Gervais dit à ce propos que dans une lecture-en-progression, « le lecteur ne comble pas les trous laissés par le texte mais au contraire les recouvre; il les tapisse, en quelque sorte, avec un tissu qui n'est autre que ses illusions cognitives<sup>59</sup> ».

Cette théorie nous intéresse parce que nous chercherons justement à voir dans quelle mesure le lecteur effectue des hypothèses lors de sa lecture des textes de Carroll et de Rowling. Nous pourrions de plus comparer les hypothèses émises lors d'une lecture-en-progression et celles émises lors d'une lecture-en-compréhension; cela sera particulièrement intéressant chez Rowling puisque celle-ci utilise souvent la technique du trompe-l'œil pour déjouer les lecteurs et que son œuvre est connue pour la rapidité avec laquelle les lecteurs se l'approprient.

### 1.2.7 La lecture comme jeu

Enfin, le corpus étudié dirige de lui-même notre attention sur d'autres théories de la lecture qui font écho à celles de Pavel ou de Gervais; il s'agit des théories qui rapprochent la lecture du jeu. Dans son essai sur l'effet fantastique, Rachel Bouvet mentionne la façon dont Calinescu<sup>60</sup> envisage la lecture ou la relecture du texte selon deux types de jeux bien différents<sup>61</sup>. La première lecture du texte s'apparenterait à un jeu de faire-semblant (*game-of-make-believe*), qui permettrait l'adhésion (*involvement*) du lecteur, tandis que la relecture viserait plutôt à dévoiler le secret du texte, donc elle s'apparenterait davantage à un jeu de règles (*game with rules*) qui exigerait du lecteur une plus grande concentration (*absorption*).

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>60</sup> Matei Calinescu, *Rereading*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, 327 p.

<sup>61</sup> Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, Essai sur l'effet fantastique, op. cit.*, p. 35-36.



Ainsi, en plus de faire résonance avec la notion de « salient worlds » telle que décrite chez Pavel, où les choses sont prises comme si (« will be taken as »), à l'image des objets dans un jeu de faire semblant, cette théorie suggère, tout comme celle de Gervais, que le lecteur est absorbé et adhère de façon différente au texte selon la vitesse avec laquelle il s'engage dans sa lecture. De plus, chez Picard, dans son essai *La lecture comme jeu*<sup>62</sup>, la lecture est conçue dans une certaine mesure comme une illusion envers laquelle le lecteur choisit de se laisser prendre, bref, un peu comme l'actualisation d'un fantasme. Cela ne va pas sans rappeler les propos de Bettelheim en ce qui concerne le conte de fées.

Ces théories seront des outils précieux pour notre étude; d'abord parce que les textes de Carroll et de Rowling suggèrent d'eux-mêmes un engagement ludique de la part du lecteur dans l'œuvre, par la façon dont ils invitent celui-ci à « faire comme si » le merveilleux était en fait la réalité, tout en lui permettant d'actualiser de façon fantasmagorique les problèmes reliés au développement de son identité; ensuite, par l'organisation du texte qui sollicite aussi le lecteur à résoudre des énigmes et à remplir les blancs du texte à la façon d'un puzzle, régi par les règles qui ont cours dans les univers onirique et magique de Carroll et de Rowling. Nous verrons que les textes font maintes fois références aux jeux, que ce soit le jeu du faire semblant, le Quidditch, les échecs, ou encore tout simplement les jeux d'énigmes et de casse-tête.

---

<sup>62</sup> Michel Picard, *La lecture comme jeu: essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Critique, 1986, p. 98.

## CHAPITRE 2: LES AVENTURES DU LECTEUR MOLDU DANS LE WONDERLAND

« “Let’s go on with the game”<sup>63</sup> »

Qu’il s’agisse de l’univers d’Alice ou de celui de Harry, le lecteur qui s’y plonge n’a d’autre choix que d’accepter le mandat de reconstruire ce que les auteurs ont créé avant lui. Toujours est-il que Lewis Carroll et Joanne Kathleen Rowling semblent avoir misé sur un procédé semblable pour inciter le lecteur à ce faire, procédé qui a sans doute été une des clés de leur énorme succès. En fait, ceux-ci convient le lecteur au jeu. La lecture a déjà été comparée à un jeu par des théoriciens tels que Calinescu ou Picard, cela, nous l’avons déjà mentionné dans le chapitre précédent. D’autres théoriciens critiquent quant à eux le fait de réduire l’acte de lecture à un simple acte ludique. Effectivement, l’action de lire sollicite de nombreux processus tout en faisant appel à des habiletés, connaissances et émotions des plus diverses, ce qui en fait un acte extrêmement complexe. Pourtant, dans le cas des ouvrages qui nous intéressent, la participation requise par le lecteur s’apparente étonnamment au jeu. D’ailleurs, les allusions au jeu sont disséminées un peu partout dans les œuvres. De plus, le fait que ces romans s’adressent à un public de jeunes lecteurs nous incitent à croire davantage ce postulat.

En prenant appui sur le contexte social qui a vu l’émergence de ces œuvres, nous situerons ces ouvrages selon la catégorie générique qui leur convient et nous développerons la question de l’importance qui y est accordée à l’enfant. À partir de ces constatations, nous développerons notre analyse en comparant les divers éléments des œuvres aux composantes d’un jeu. Dans un premier temps, nous verrons comment le lecteur qui aborde ces œuvres entre dans le jeu prévu par l’auteur. À partir du préconstruit de l’action, nous verrons quelle importance est accordée au jeu dans chacune de ces œuvres puis de quelle façon la participation du lecteur est sollicitée, soit pour rétablir le cadre argumentatif, résoudre les énigmes ou combler les blancs du texte. Nous nous attarderons au préconstruit de l’espace et examinerons les univers présentés par le texte à la façon d’une planche de jeu qu’explore le lecteur. À partir du concept de frontière, nous tenterons de montrer comment l’espace occupé

---

<sup>63</sup> Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 81.

par l'univers fictionnel prend place dans l'esprit du lecteur et quels sont les rapports que celui-ci entretient avec la réalité. Nous verrons que les propriétés de l'espace onirique ou magique sont tout particulièrement élastiques, et que c'est grâce à cette propriété que le lecteur peut intégrer les univers fictionnels dans un espace géographique parfois très bien circonscrit, du moins particulièrement chez Rowling.

Ensuite, dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons au préconstruit du sujet, c'est-à-dire aux personnages. Nous verrons d'abord comment le lecteur est appelé à prendre position dans le jeu, en prenant en quelque sorte la place d'un pion. Nous verrons également de quelle façon le personnage se construit dans l'imaginaire du lecteur, comment ce dernier établit l'identité des héros, malgré l'instabilité qui la définit. Nous examinerons également plus en profondeur les liens que les textes permettent d'établir entre la réalité et la fiction; ainsi, nous verrons que le lecteur entre, par la lecture de ces textes, dans un jeu de miroir qui lui révèle autant de choses sur la réalité que sur la fiction, et que c'est peut-être ce qui contribue à renforcer son adhésion envers ces œuvres.

### 2.1 *L'univers du merveilleux (la question du genre)*

*Alice's Adventures in Wonderland* et *Harry Potter* partagent une caractéristique commune importante; c'est leur statut charnière quand on cherche à les classer selon leur genre. *Alice's Adventures in Wonderland* est classé, selon Baudou par exemple, comme un des premiers romans de fantasy, tandis que d'autres le rangent tout bonnement dans la catégorie de la littérature d'enfance, ou encore dans celle du conte de fées. Les romans d'*Harry Potter*, quant à eux, ont la caractéristique particulière d'avoir franchi, dans le domaine de l'édition, la frontière entre la fantasy pour enfants et celle pour adultes. Tout d'abord publiés dans un format éditorial pour la jeunesse (1997), les premiers tomes de la série obtiennent tant de succès qu'ils attirent l'attention des adultes; ces derniers s'y intéressent à leur tour à un point tel que la maison d'édition publie les ouvrages dans un tout autre format (1998), classé quant à lui dans la littérature de fantasy pour adultes.

S'agit-il véritablement de romans de fantasy, ou appartiennent-ils plus largement à la grande catégorie du merveilleux? Si l'on se limite aux seules définitions de Todorov, les romans de Carroll sont a priori difficiles à classer. Dès les mots du titre, le lecteur qui aborde *Alice's Adventures in Wonderland* sait qu'il aura affaire à un monde différent du nôtre, à un

monde plein de surprises. Est-ce cependant le pays des merveilles que la traduction du titre laisse présager aux lecteurs francophones? Nous ne pouvons que déplorer le fait que, déjà avec le titre, la transposition d'une langue à l'autre se heurte à l'obstacle de l'intraduisible. Si « wonder » en tant que nom se rapporte aux merveilles, donc à ce qui provoque l'admiration, le verbe « to wonder » possède, quant à lui, une valeur beaucoup plus neutre. En effet, ce qui étonne n'est pas toujours objet d'admiration; ce qui étonne parfois dérange, déstabilise, voire inquiète. C'est dans un monde d'étrangeté que le lecteur et Alice sont plongés, un monde qui provoque l'étonnement. Ce sont les mots du texte eux-mêmes qui nous font prétendre que Carroll, en titrant son œuvre, n'a pas voulu faire allusion qu'à l'aspect merveilleux de son univers. En fait, dès le premier chapitre, le terme « wonder » est utilisé plus souvent comme un verbe que comme un nom, et les exemples en sont nombreux. Alice elle-même s'étonne constamment : « I wonder how many miles I've fallen by this time? » (AAW, p. 10) se dit-elle, ou encore « do cats eat bats, I wonder? » (AAW, p. 11). Sinon, elle réalise après coup qu'elle aurait dû s'étonner, et ce, dès qu'elle voit le lapin blanc sortir une montre de son gousset: « when she thought of it afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural » (AAW, p. 10). Ces pistes semblent être un véritable indice de lecture, qui contient la clé du rapport au texte : le lecteur devrait s'étonner de ce qui lui paraît naturel, de ce que le pacte de lecture, dans le contexte de la fiction merveilleuse, lui fait accepter sans remise en question. Nous verrons d'ailleurs qu'il en est exactement de même chez Rowling.

Cependant, selon Todorov, le lecteur se doit d'accepter sans s'étonner des phénomènes surnaturels, sans chercher la justification de leur apparition; c'est là toute la magie du merveilleux, selon lui. Que ces phénomènes soient magiques ou inexplicables n'a pas d'importance. On évite à tout prix la phrase « cela n'est pas possible » et on intègre les nouvelles données sur l'univers merveilleux en attribuant au narrateur une confiance absolue, car ce dernier ne saurait mentir; une loi implicite du genre le stipule. En se limitant à la théorie de Todorov, *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass* demeurent plutôt inclassables; on ne peut pas dire que ces romans relèvent du genre fantastique étrange même si une explication rationnelle, soit celle du rêve, est fournie dans chacune de ces deux œuvres pour expliquer les événements inhabituels qui y surviennent. Il s'agit pourtant certainement d'un univers où l'étrange et l'étonnement font loi; tout comme Alice, le lecteur a maintes occasions de s'étonner et d'être victime des pièges tendus par l'auteur, qui visent à le faire hésiter entre imaginer un monde possible réaliste ou merveilleux. Pourtant, les éléments d'étrangeté ne justifient pas qu'on les classe dans le

domaine de la littérature de l'étrange. En fait, puisque l'on n'apprend qu'à la fin des romans qu'il s'agissait simplement d'un rêve, nous postulons que le lecteur aborde ces œuvres plutôt comme relevant du genre merveilleux. Cet univers peut certainement être qualifié de merveilleux: les animaux et les fleurs y sont doués de la parole, on y grandit ou rapetisse en mangeant ou buvant certains aliments et on y rencontre des personnages sortis tout droit de comptines populaires. Outre ces éléments, il s'agit tout bonnement de l'univers du rêve, c'est-à-dire un monde possible où tout peut survenir (du moins c'est ce que semble croire Alice et c'est ce que le narrateur tente de nous faire croire). Ainsi, les éléments qui se produisent dans le rêve sont acceptés comme étant vrais dans le contexte du rêve, acceptables selon les lois oniriques. L'univers des romans d'Alice est considéré comme un monde en soi, un monde secondaire, qui possède ses créatures particulières, ses propres lois et règles de fonctionnement qui justifient l'étrangeté des phénomènes qui y surviennent. Le lecteur n'a donc pas à s'étonner, en théorie, de l'étrangeté des événements ainsi que des propriétés inhabituelles des individus qui peuplent ces romans.

Chez Rowling, le lecteur ne s'interroge pas aussi longuement; même si l'auteur ancre son récit dans un univers réaliste, celui du monde moldu, il apparaît assez tôt que la magie existe bel et bien dans cet univers, mais qu'elle est circonscrite en certains lieux, comme nous le verrons lorsque nous traiterons de la notion d'espace. Ainsi, autant pour les *Harry Potter* que pour les romans d'Alice le lecteur sait dès les premiers chapitres qu'il s'introduit dans les avenues d'un univers merveilleux.

Par ailleurs, ce sont des mondes qui interpellent le lecteur par le rapprochement qu'on peut faire entre ceux-ci et le monde de l'expérience du lecteur. Carroll fait constamment référence à ce qui est familier aux petites filles victoriennes, narrataires de l'ouvrage : le thé, les leçons, les petits animaux, les jeux de cartes, d'échec ou de croquet, mais surtout les comptines et historiètes connues de celles-ci, soient les « rhymes » anglaises. C'est d'ailleurs de ces dernières que sont tirés plusieurs personnages des romans, par exemple Twiddledum et Twiddelde ou encore Humpty Dumpty. Outre ces éléments, l'effet de réel se trouve également dans l'apparence du fonctionnement de ce monde-là. Il semble être soumis aux mêmes lois, celles de l'étiquette et des conventions chères à la société anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle; on y parle de leçons, de réitations, de faire la révérence, etc.

Cependant, ce qui résonne des plus purs échos du réel et ce qui semblait établi si solidement par la convention se révèle être totalement instable. Alice, une fois plongée dans

ce pays merveilleux, s'étonne et est parfois victime de « l'inquiétante étrangeté <sup>64</sup> ». L'étrange, selon Freud, réside d'abord dans ce qui est familier. L'univers d'Alice est truffé d'éléments déconcertants justement en raison de leur contraste avec leur apparente vraisemblance. Il obéit à une logique différente, qu'Alice ne saisit pas toujours. C'est du moins ce que démontre ce passage où Alice interroge le Chat du Cheshire sur le chemin qu'elle doit emprunter :

“Would you tell me, please, which way I ought to go from here?” “That depends a good deal on where you want to get to,” said the Cat. “I don't much care where –” said Alice. “Then it doesn't matter which way you go,” said the Cat. “– so long as I get somewhere,” Alice added as an explanation. “Oh, you're sure to do that,” said the Cat, “if only you walk long enough.” (AAW, p. 56)

Les lois qui régissent le Pays des merveilles semblent échapper à Alice, que ce soit lors d'une partie de croquet : « they don't seem to have any rules in particular: at least, if there are, nobody attends to them » (AAW, p. 75), ou même lorsqu'il est question de se déplacer de l'autre côté du miroir : « [she] set off at once towards the Red Queen. To her surprise she lost sight of her in a moment, and found herself walking in at the front-door again. » (TLG, p. 139). Les individus ont constamment des comportements inattendus : par exemple, le Lièvre de Mars et le Chapelier fou sont probablement les êtres les plus impolis qu'Alice ait rencontrés dans sa vie : ils accueillent son arrivée en lui criant qu'il n'y a plus de place à table alors qu'il en reste, de toute évidence; le Lièvre de Mars lui offre du vin alors qu'il n'y en a pas, et le Chapelier fou émet une remarque désobligeante à propos des cheveux d'Alice, en affirmant que ceux-ci ont besoin d'être coupés. Alice et le lecteur ne s'attendent sûrement pas à de telles entorses à l'étiquette de la part de personnages qui s'adonnent au rituel le plus sacré de la société victorienne, soit la cérémonie du thé.

Ce ne sont pas les seuls individus qui font preuve de comportements étonnants dans l'œuvre de Carroll. En fait, tout le long du roman, Alice sera constamment surprise par les agissements et les paroles des personnages, sans compter les fois où elle s'étonnera de ses propres paroles. L'instabilité se fait sentir dans toutes les sphères de l'ouvrage; c'est sans doute la valeur la plus stable du roman. Alice s'étonne, et cherche à saisir les lois de ce monde, qui lui échappent, comme si elle prenait part à un jeu où les règles sont inexistantes, ou encore où personne ne les respecte. Nous l'avons déjà mentionné, c'est le cas lors de la partie de croquet, mais ce l'est également lors de la *Caucus Course*, une course où tous les

---

<sup>64</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio. coll. Essais, 1985, p. 209-263.

personnages gagnent, ainsi que lors de la grande partie d'échec qu'Alice entreprend de l'autre côté du miroir, tout le roman étant bâti sur le patron d'une partie d'échec.

Ainsi, c'est dans un monde différent en soi que le lecteur se plonge lorsqu'il entre dans l'univers des romans d'Alice, un monde secondaire possédant ses propres lois et règles, et qui fait référence aux éléments d'une xéno-encyclopédie<sup>65</sup>, ne serait-ce que par ses allusions au griffon, ou encore aux rhymes anglaises. De cette façon, l'appellation générique « fantasy », attribuée à ces œuvres selon certains auteurs, apparaît justifiée. Elles n'en comportent cependant pas tous les critères (dimension mythique, lutte manichéenne contre le bien et le mal...), ainsi, nous nous contenterons de situer cette œuvre dans le contexte d'une littérature du merveilleux et de l'enfance, sans néanmoins l'assimiler à la catégorie du conte de fées (ce qui nous paraît abusif, puisqu'on n'y retrouve pas non plus tous les éléments actanciels constitutifs du conte).

Les romans *Harry Potter* possèdent, quant à eux, à la fois des éléments du conte et du roman policier (ou d'enquête), mais de façon générale, on peut classer l'œuvre de Rowling dans la catégorie de la fantasy. On y retrouve quelques-uns des ingrédients essentiels à la définition du genre: l'univers des sorciers constitue en soi un monde secondaire, possédant ses propres lois, où surviennent des événements qui ne peuvent être justifiés selon notre conception du vraisemblable, et ayant recours à des éléments de l'encyclopédie de la fantasy, si l'on peut s'exprimer ainsi (figures du sorcier, du centaure, du dragon, de la baguette magique, etc.). Rowling fait aussi preuve d'inventivité et importe dans la construction de son univers des éléments qui lui appartiennent proprement, tels que les Détraqueurs (Dementors), les gardiens encapuchonnés et sans visage de la prison d'Azkaban, qui aspirent l'âme en embrassant leur victime, ou encore le jeu de Quidditch, particulièrement prisé dans son univers de sorciers et dont nous reparlerons plus en détails un peu plus loin. Outre la présence de la magie, il faut mentionner la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal, qui justifie la quête du héros tout le long du cycle, ainsi qu'une dimension mythique évidente. C'est entre autres ce dernier aspect qui explique que plusieurs critiques rangent les *Harry Potter* dans la

---

<sup>65</sup> Selon Richard Saint-Gelais, « [la science-fiction, la fantasy et le fantastique] imposent, pour rendre compte d'une altérité affectant jusqu'aux "principes généraux régissant le monde fictif", des "réajustements encyclopédiques" massifs aboutissant à la constitution lors de la lecture d'une véritable « xéno-encyclopédie », particulièrement visible dans le cas, commun à la SF et à la *fantasy*, des ensembles romanesques qui font de cette constitution un enjeu, avec développements de toponymie, lexiques, chronologies, bibliographies... ». Anne Besson, *La fantasy, op. cit.*, p. 23-24, citant elle-même Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo, Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 206-212.

catégorie générique du conte de fées. Benoît Virole relève le fait que le récit, qui met en scène des représentations symboliques des préoccupations inconscientes de l'enfant, provoque chez les lecteurs un intérêt cathartique semblable à celui qui naît de la lecture des contes de fées. Voici comment il résume cette dimension de l'ouvrage :

La dimension mythique est d'ores et déjà installée par la préfiguration du destin qui fait d'Harry un héros engagé dans un parcours symbolique de découverte de ses propres origines. Ce parcours est ensuite une véritable initiation culturelle dans un monde où se côtoient en bonne intelligence les enfants apprentis sorciers et les professeurs adultes. C'est une initiation dans un monde où il existe aussi une loi nouvelle, celle du ministère des sorciers, permettant la distinction des valeurs du bien et du mal puisqu'il existe une bonne magie et une mauvaise magie. C'est une initiation aussi dans un monde fait de nouvelles catégories de pensées où les expériences de magie entraînent une remise en cause des certitudes du monde ordinaire<sup>66</sup>.

C'est un récit mythique d'initiation, cela va de soi, dont la structure narrative correspond à celle du conte de fée; dans des lieux et un temps standardisés (qui comprend tout l'univers bipartite créé par Rowling et particulièrement le collège Poudlard), le héros fait face à un événement qui vient bouleverser son état initial (Harry apprend qu'il est un sorcier et que Voldemort a assassiné ses parents); il doit ensuite affronter une série d'épreuves (soit les quêtes qui font l'objet des sept tomes du cycle) et vaincre un ennemi redoutable (Voldemort), tout en étant soutenu par ses adjuvants (Ron, Hermione, Dumbledore, Sirius Black, etc.) et est ainsi appelé à rétablir l'équilibre dans son univers. Chacun des romans est construit à la façon du roman policier, où le héros est confronté à une énigme qu'il doit résoudre; l'auteur sème des (fausses) pistes de résolution et utilise des éléments de suspense qui retiennent l'attention du lecteur et qui l'incitent à vouloir connaître la clé de l'énigme. Nous analyserons plus en détails ce type de construction lorsque nous nous intéresserons au jeu, mais pour l'instant, satisfaisons-nous de considérer cet ouvrage comme s'inscrivant clairement dans la littérature merveilleuse, voire même dans la tradition du conte de fées.

## 2.2 *L'univers de l'enfance*

Que ce soit la littérature merveilleuse ou le conte de fées, il va de soi que nous nous situons, dans le cas des deux œuvres qui nous intéressent, dans l'univers de l'enfance. Tout d'abord, le personnage principal de chacune des œuvres est soit un enfant, soit un jeune adolescent. Dans les romans d'*Alice*, nous l'avons vu, l'auteur s'amuse à dépeindre, de façon

---

<sup>66</sup> Benoît Virole, « L'émergence d'un mythe contemporain » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (dir.), *Harry Potter ange ou démon?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 41.



caricaturale et déformée, cela va de soi, l'univers des petites filles victoriennes. Il n'est pas surprenant qu'il en soit ainsi lorsque l'on sait que Charles Lutwidge Dodgson considérait celles-ci comme ses compagnes idéales, et qu'il en recherchait grandement la compagnie. Rowling n'est pas en reste; l'action des *Harry Potter* se déroule principalement dans le lieu le plus susceptible de provoquer un écho de réel pour les enfants et jeunes adolescents, soit un collège. Cependant, son intérêt pour l'enfance ne se traduit pas que dans ses romans: l'auteur verse une partie des revenus obtenus par la vente de ses livres à des fonds de charité qui viennent en aide aux enfants (c'est le cas des ouvrages d'accompagnement *Fantastic Beast and where to find them*, *Quidditch through the ages* ainsi que *Tales of Beedle the Bard*, dont l'intégralité des revenus procurés par la vente de ces livres a été versé à l'organisme Comic Relief). L'importance associée à l'enfance font de ces romans des livres qui ont touché les jeunes lecteurs, certes, mais aussi des œuvres qui ont attiré l'attention des adultes. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'il en soit ainsi, puisque la question de l'enfance intéresse grandement les sociétés qui ont vu naître ces romans, soit la société britannique victorienne, ou encore la société contemporaine, peu importe la région du globe où on la situe puisque les romans de *Harry Potter* ont eu cette faculté de provoquer une forte adhésion partout sur la planète.

Dans son ouvrage *Enfances rêvées*<sup>67</sup>, Jackie Wullschläger se penche sur les particularités de la société anglaise de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Elle rend compte des changements qui s'opèrent dans la perception de l'enfant par les Victoriens; on cesse peu à peu de le concevoir comme un adulte en miniature. L'enfance apparaît être un âge en soi, un stade dans la vie de tout être humain, qui comporte son propre lot de préoccupations et ses activités particulières. Les peintures de l'époque témoignent des caractéristiques de cet âge; l'enfant est montré comme un être énergique, joueur, rieur, qui s'adonne à des activités différentes de celles des adultes et qui porte des vêtements conçus pour lui plutôt que le modèle réduit du costume de ses parents. Il a le droit d'être turbulent, ébouriffé ou maladroit. Sous le règne de Victoria, la famille est valorisée. Dans les classes moyennes et la bourgeoisie, elle compte des membres moins nombreux et les liens qui unissent ces derniers se resserrent; les mères se réapproprient leur rôle, plutôt que de laisser leurs enfants en nourrice, et elles s'intéressent davantage à leurs enfants en tant qu'individus.

Le contexte de progrès et de prospérité qui touche l'Angleterre à cette époque contribue à faire de l'enfant un symbole d'espérance en l'avenir; il devient un véritable objet de culte,

---

<sup>67</sup> Jackie Wullschläger, *Enfances rêvées*, Paris, Éditions Autrement, 219 p.

qui suggère innocence et pureté, et qui pallie de façon tout indiquée au déclin de la foi religieuse. La vision de l'enfant héritée de Rousseau, soit un être bon et pur, justifie le nouveau code moral que se donnent les Victoriens. Aussi, il n'est pas étonnant de voir que l'enfant se situe au centre de tant d'attentions; ses jouets, ses livres, ses vêtements sont des marchandises recherchées; l'école devient de plus en plus accessible et on songe à la rendre obligatoire.

Ces transformations dans la conception de l'enfance transparaissent directement dans la littérature de cette époque. L'enfant se retrouve souvent à l'avant-scène de nombreux romans, même si ceux-ci s'adressent aux adultes. Les ouvrages de Dickens en témoignent; que ce soit *Oliver Twist*, *David Copperfield* ou *Nell*, ses jeunes héros gagnent le cœur des Victoriens. Le phénomène s'accroît et la société de l'époque assiste au développement inégalé d'une littérature qui s'adresse spécifiquement aux enfants. L'ouvrage de Wulfschlager d'où nous tirons ces informations constitue d'ailleurs une étude des plus importants auteurs qui écrivent pour les enfants à cette époque, soit Lewis Carroll, Edward Lear, James M. Barrie, Kenneth Grahame et A.A. Milne. Dans cette étude, Wulfschlager constate que l'intérêt pour le jeune enfant, et particulièrement la petite fille, évolue lentement vers un intérêt plus marqué envers le jeune adolescent, à mesure que le siècle avance.

Ainsi, environ 150 ans après la publication d'*Alice*, c'est un héros qui se situe à l'orée de l'adolescence qui attire le regard des gens et qui gagne leur cœur; est-ce une question de hasard ou une simple circonstance si ce jeune adolescent est la création d'une auteure britannique? Cependant, peu importe l'origine, les romans de *Harry Potter* témoignent d'un intérêt pour la jeunesse qui ne s'est pas démenti. Isabelle Smadja commente l'engouement porté par le public envers ce jeune héros, et affirme que les thèmes contenus dans le roman font écho à certaines préoccupations et certaines idées sur la construction de l'enfance que nourrit la société contemporaine. Selon Smadja, les personnages plaisent parce qu'ils correspondent à une vision idéalisée de ce que doit être l'enfant dans notre société. Par cette observation, Smadja fournit une réponse intéressante à la question de l'adhésion des lecteurs adultes envers cette œuvre:

De ce fait, les personnages plaisent aux enfants parce qu'ils correspondent à l'image qu'ils voudraient donner d'eux à leurs parents. Et ils plaisent aux adultes en ce qu'ils reflètent soit l'enfant idéal soit l'enfant tel qu'ils pensent qu'il sera construit par son éducation. Par exemple, le personnage de Harry est construit sur le modèle de l'orphelin résilient: alors qu'il a subi un certain nombre d'épreuves, il parvient malgré tout à surmonter les obstacles. Il en ressort un message très

rassurant pour les adultes qui doutent parfois de l'éducation qu'ils donnent: en lisant ce roman, ils peuvent se rassurer en se disant que, de toute façon, l'enfant a une capacité à « rebondir » et même à s'aider des obstacles qu'il rencontre pour devenir plus résistant.<sup>68</sup>

De plus, Smadja établit un parallèle entre les romans de *Harry Potter* et la trilogie *À la croisée des mondes*, de Philip Pullman, qui a connu une grande popularité depuis sa publication et dans laquelle l'héroïne est également une jeune adolescente; ces romans, ainsi que ceux de la série *Harry Potter*, racontent l'histoire d'enfants de onze ou douze ans qui ont pour particularité d'être « les sauveurs de ce monde en péril<sup>69</sup> » qui est le leur. C'est en effet représentatif du statut de l'enfant actuel, qui est placé au centre de l'attention des adultes à cette époque communément appelée l'ère de « l'enfant-roi ». Enfin, Smadja établit une autre constatation qui contribue à expliquer l'engouement des publics jeunes ou vieux; c'est la réussite de Rowling à avoir créé un monde où se fusionnent l'univers de l'enfance et l'univers de l'âge adulte, et qui fait écho à la confusion existant parfois aujourd'hui entre ces deux âges de la vie, les frontières qui les séparaient autrefois tendant souvent à se dématérialiser.

Ainsi, il paraît évident à la lumière des contextes sociaux entourant la réception de ces œuvres, de constater que des romans qui ont pour héros des enfants attirent la sympathie de sociétés qui s'intéressent à l'enfant et qui lui accordent un statut de grande importance. Toujours est-il qu'il ne suffit pas à un écrivain d'écrire à propos des enfants pour voir ses ventes le propulser au sommet de la liste des auteurs de best-sellers. Pourquoi ces livres-là plutôt que d'autres? Comment arrivent-ils à provoquer une si forte adhésion du lectorat? Dans le prochain chapitre, nous établirons le fait que le processus d'identification au personnage joue un rôle important dans ce phénomène. Nous observerons donc comment le personnage se construit dans l'imaginaire du lecteur lors de la lecture de ces œuvres. Cependant, avant d'examiner ce préconstruit, il nous faut démontrer que le pacte de lecture consiste à accepter de se prêter au jeu, voire à se laisser prendre par quelques tours de passe-passe des auteurs.

---

<sup>68</sup> Isabelle Smadja, « *Harry Potter*, ou la nécessité d'une approche plurielle » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 22.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 23.

### 2.3 Le lecteur à la case de départ: accepter de jouer le jeu

Implicitement, l'univers de l'enfance se conjugue avec le jeu. Les théories socioconstructivistes actuellement à la base de la conception de l'éducation affirment l'importance du jeu pour l'enfant, puisque c'est par son action sur les objets que l'enfant acquiert et développe (voire « construit ») ses connaissances. Piaget, dans son ouvrage *L'épistémologie génétique*<sup>70</sup>, associe d'ailleurs un type de jeu particulier à chacun des stades de développement de l'enfant. Par exemple, l'enfant du stade sensori-moteur s'adonnera aux jeux d'exercices, tandis qu'au stade préopératoire, il préférera les jeux symboliques. À mesure que l'enfant grandit, les jeux auxquels il s'adonne se complexifient et acquièrent une structure plus stable; en atteignant le stade des opérations concrètes, il sera apte à participer aux jeux dit de règles, qui nécessitent une plus grande interaction avec ses pairs. Dans les théories psychanalytiques, on accorde une importance tout aussi grande au jeu chez l'enfant. Freud mentionne l'importance de ce type de jeu; l'exemple du jeu du nourrisson qui approche puis éloigne un objet de lui (le jeu du « Fort/Da<sup>71</sup>») est souvent cité pour démontrer comment le jeu permet à l'enfant de s'habituer à l'absence de la mère et à faire ainsi l'apprentissage de la séparation.

Néanmoins, il n'est pas nécessaire de s'appuyer sur ces éminents théoriciens pour constater que le jeu fait partie intégrante de l'univers de l'enfance, qu'il est le principal mode d'action de l'enfant sur le monde qui l'entoure. L'enfant prend les objets comme s'ils étaient quelque chose d'autre, il leur attribue une autre signification dans le monde symbolique du jeu. Comme nous l'avons vu chez Pavel, c'est aussi ce que fait le lecteur qui se plonge dans le monde fictionnel du roman; il se laisse prendre à ce jeu du « make-believe <sup>72</sup> ». En fait, le conte est considéré en soi comme un espace ludique. Éric Auriacombe précise à ce sujet, en s'appuyant sur les théories freudiennes, que « [t]out enfant se comporte en poète quand il invente un univers personnel et ludique. Il transpose les choses du monde dans lequel il vit dans un ordre nouveau entièrement à sa convenance et crée ainsi une néoréalité plus

---

<sup>70</sup> Jean Piaget, *L'épistémologie génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1970, p. 11-58.

<sup>71</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2001 [1920], p. 55-62.

<sup>72</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, op. cit., p. 37.

conforme à ses souhaits<sup>73</sup> ». L'œuvre littéraire est ainsi vue comme un prolongement du jeu enfantin, même (ou surtout) pour l'adulte, qui ne peut plus s'adonner au jeu aussi librement que l'enfant.

Dans les romans d'*Alice*, l'allusion ne pourrait pas être plus directe. Le jeu favori d'Alice est en effet celui du « let's pretend » (TLG, p. 124) que l'on peut tout bonnement traduire par « faire comme si l'on *croyait* que », ce qui équivaut bien au jeu du make-believe, il va sans dire. Outre cet exemple on ne peut plus flagrant, les références au jeu sont nombreuses : le Wonderland compte parmi ses habitants un jeu de cartes et on y joue au croquet en plus de participer à des courses à la Comitarde; dans *Through the Looking-Glass*, Alice se retrouve en plein cœur d'une partie d'échecs, entourée de personnages qui sont en fait les pièces de ce jeu; d'ailleurs, les déplacements des personnages correspondent aux mouvements des pièces du jeu d'échec (que Carroll se donne la peine d'expliquer dans la préface de l'œuvre), et Alice elle-même est appelée à prendre la place d'un pion. De plus, comme le mentionne Jean-Jacques Lecercle<sup>74</sup>, même les combats sont ritualisés ou perçus comme des jeux (celui de Twiddledum et de Twiddledee, qui ne sont que des « schoolboys » et qui se battent avec une casserole sur la tête pour une simple crécelle, celui des deux chevaliers du jeu d'échec ou encore celui du Lion et de la Licorne, où l'on s'arrête dix minutes pour prendre des rafraîchissements). Il faut également mentionner le jeu des devinettes, auquel Alice joue dans les deux romans, soit avec le trio des buveurs de thé, ou encore avec Humpty Dumpty.

L'écriture de Carroll oriente la lecture sur un plan ludique; il s'agit bel et bien d'un jeu auquel le lecteur est invité à participer. Carroll semble solliciter les compétences du lecteur tel un parcours d'obstacles, en disséminant de petites énigmes tout le long de son texte, qui en impliquent une plus grande, soit la compréhension des lois de ce monde où semblent régner l'absurde et le non-sens. Résoudre cette énigme, soit comprendre et reconstruire mentalement l'univers carrollien, c'est le jeu auquel est convié le lecteur. Tout comme Alice qui veut pénétrer dans le jardin fleuri qu'elle aperçoit par la petite porte, le lecteur qui veut entrer dans cet univers doit en acquérir la clé. Cette clé, Carroll la fournit; elle est visible, là, reflétée par le texte comme dans un miroir, mais pour l'atteindre, il faut télescoper son esprit

---

<sup>73</sup> Éric Auriacombe, « Les contes et la psychanalyse » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 81.

<sup>74</sup> Jean-Jacques Lecercle, « Lewis Carroll's Feminine Style » in Michel Morel (sous la dir.), *Lewis Carroll. Jeux et enjeux critiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, p. 9.

à la bonne longueur d'ondes, celle qui permettra d'exécuter la gymnastique exigée par le texte, soit la maîtrise du langage.

Il s'agit donc de reconstruire l'univers présenté par Carroll, plutôt que de simplement émettre des hypothèses sur la suite du récit. Comment le lecteur parvient-il à reconstruire cet univers? Pour en comprendre les lois, il devra, tout comme Alice, s'y plonger et laisser dériver son identité; il devra le traverser, et tenter d'apercevoir ses frontières, mais il devra surtout se laisser prendre au jeu et essayer d'en comprendre les règles, car celles-ci ne sont pas faciles à saisir; c'est un jeu changeant, caractérisé par la transformation (la métamorphose) et l'inversion. Évidemment, ce mandat de lecture semble être bien lourd pour un lecteur qui adopte une régie de lecture-en-progression (ce qui semble d'ailleurs être le cas d'emblée pour la majorité des lecteurs). Nous stipulons tout de même que le fait d'être confronté aux énigmes n'oblige pas le lecteur à les résoudre; il s'agit plutôt de plonger dans une situation déstabilisante, qui soulève l'étonnement, et qui incite à adopter une façon de penser différente, comme un jeu qui comporte ses propres règles. L'amateur, qui ne maîtrise pas nécessairement toutes les stratégies, ne gagnera sans doute pas la partie, mais toujours est-il qu'il pourra soutirer quelques heures de plaisir de ce jeu particulier qu'est la lecture des romans d'*Alice*.

Chez Rowling, le jeu est également partie intégrante des romans, que ce soit par les allusions que l'on y fait ou par la structure de l'œuvre elle-même, mais surtout par la façon dont le lecteur est appelé à la lire. Le texte est construit à la façon d'un roman policier, où le héros est amené à résoudre une intrigue. Plus encore, Rowling superpose en général trois intrigues une par-dessus l'autre; en fait, la série de romans est organisée en fonction d'une grande quête unificatrice, soit celle des origines de Harry; ensuite, chaque roman s'organise autour d'une intrigue différente, que ce soit celle liée à la pierre philosophale dans le premier roman ou encore celle de la destruction des horcruxes dans le septième tome; enfin, chaque chapitre s'articule bien souvent autour d'une plus petite intrigue (par exemple, dans le premier tome, on s'interroge dans un chapitre sur la provenance des « lettres de nulle part<sup>75</sup> », ou encore sur ce qui est caché dans la trappe sous le château dans le chapitre intitulé « The midnight duel »). Le suspense est présent et tient le lecteur en haleine, que ce soit entre les chapitres ou encore entre les romans eux-mêmes, dont la publication était attendue avec grande impatience chez les lecteurs de tous âges; c'est à juste titre que l'on parle de

---

<sup>75</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 1998, p. 36. Traduction de Jean-François Ménard.

« phénomène Harry Potter<sup>76</sup> » dans le monde éditorial. Sans vouloir nous attarder sur cet aspect de l'ouvrage, mentionnons tout de même que son avènement a apporté plusieurs modifications dans le monde de l'édition, que ce soit par rapport au choix du format des livres, par exemple la sortie du livre en format hors série (grand format) avant la réédition en format poche, ce qui n'a pas toujours été le cas pour la littérature jeunesse, la publication du livre simultanément du côté de la littérature pour adultes ainsi que du côté de celle pour les enfants, le regroupement de volumes d'une même série en coffret ainsi que le système de préservation mis en place dans les librairies, qui permet d'acheter le livre alors qu'il n'est même pas encore mis sous presse. La publication de ce roman a également insufflé une nouvelle énergie dans le domaine cinématographique pour les œuvres de fantasy; l'énorme succès au box-office de l'adaptation des premiers romans par Chris Columbus en témoigne, ou encore celle de *Lord of the Ring* par Peter Jackson la même année, qui a presque ressuscité l'œuvre la plus connue de Tolkien. Il est vrai que le phénomène a coïncidé avec des stratégies de marketing mises en place pour accentuer les ventes du livre, comme le développement de produits dérivés ou encore le choix de sortir le livre sur les tablettes des librairies lors de moments clés de l'année, tels le début de l'année scolaire ou la période précédant le temps des fêtes. Cependant, le succès du livre lui-même n'est pas totalement attribuable à ces diverses stratégies de vente; les lecteurs ont certes décelé une qualité suffisante dans le livre lui-même pour s'attacher à ce roman-là plutôt qu'à un autre, et surtout pour persévérer dans la lecture, et même dans les nombreuses relectures auxquelles s'adonnent plusieurs jeunes fans, de ces romans comptant plus de 300 pages (les plus volumineux n'en contiennent pas moins de 600) et qui ne sont, de surcroît, même pas illustrés.

Pourtant, si ces informations témoignent de l'intérêt du lectorat captivé par le suspense contenu dans le livre, cela ne prouve pas en soi que la lecture de cette œuvre s'apparente à un jeu. D'autres arguments nous permettent d'émettre ce postulat. Mentionnons d'abord, tout comme chez Carroll, les nombreuses allusions au jeu. On y parle des jeux d'ordinateurs de Dudley Dursley, le cousin de Harry, ou encore de l'étrange jeu de baveboules que Harry, lors de sa première visite sur le chemin de Traverse, désire acheter. On nous met également la puce à l'oreille dans le premier tome, lorsque Harry et Ron jouent aux échecs, version sorcier (les pièces du jeu se meuvent d'elles-mêmes sur l'échiquier et sont douées de la parole), mais surtout à la fin du roman, lorsque Harry, Ron et Hermione, tout comme Alice l'a fait avant eux, prennent la place de pièces d'un jeu d'échec grandeur nature et se livrent à une partie.

---

<sup>76</sup> Henriette Korthals Altes, « Harry Potter, phénomène mondial » in *Lire*, septembre 2000, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu\\_803833.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu_803833.html)



Enfin, le jeu de Quidditch lui-même, inventé par l'auteur, traverse l'ouvrage du premier au dernier tome; Harry y joue dès le premier roman, et deviendra même capitaine de l'équipe du collège. Les romans comptent de nombreuses descriptions de matchs, dont celui de la Coupe du Monde de Quidditch. Il ne s'agit pourtant pas seulement du fait que ce jeu est partie intégrante du livre; sa structure elle-même et ses règlements, qui sont bien présentés dans les livres, nous rappellent la structure des romans eux-mêmes. En effet, le jeu comporte trois niveaux, tout comme la série juxtapose trois niveaux d'intrigues; les poursuiveurs marquent des buts avec le Souaffle, une grosse balle rouge, les cogneurs se préoccupent des cognards, qui ont pour but de « déconcentrer » l'équipe adverse (tout comme l'auteur qui sème des fausses pistes pour distraire le lecteur de l'intrigue principale) tandis que l'attrapeur (en l'occurrence Harry lui-même dans l'équipe du collège) a pour fonction d'attraper le Vif d'or et de décider de la victoire pour son équipe ce faisant. Harry s'adonne à ce jeu dangereux en parallèle à son grand combat contre Voldemort; il en devient en fin de compte le chef ainsi que celui sur qui repose la victoire finale. Il éprouve d'ailleurs la même difficulté à se livrer à ces deux grands combats, comme en témoignent son balai ensorcelé par Quirrell lors de son premier match, son bras cassé par un Cognard fou en deuxième année ou encore la détermination de son adversaire Ombrage à l'empêcher de se livrer à ce jeu (et en parallèle, à sa quête contre Voldemort) dans le roman *Harry Potter and the Order of the Phoenix*.

Enfin, comme si cela n'était pas suffisant, le jeu de Quidditch n'est pas la seule activité ludique à laquelle on se livre dans ces romans. Dans les premiers romans, les écoliers des quatre différentes maisons de Poudlard se livrent à une compétition, soit la Coupe des Quatre maisons. Ils sont appelés à accumuler des points pour leurs bons coups (et à en perdre lorsqu'ils en font de mauvais); la maison qui a accumulé le plus de points remporte la Coupe à la fin de l'année scolaire. Dans le quatrième tome, le Tournoi des trois sorciers remplace les matchs de Quidditch qui sont absents du roman cette année-là au collège, quoique tout le début du récit s'articule autour de la Coupe du monde de Quidditch. Dans ce tournoi, Harry devra combattre un dragon, sauver son ami Ron des griffes du peuple de la mer ainsi qu'affronter des créatures étonnantes, dont un sphinx, dans un labyrinthe qui le mènera encore une fois à son plus grand ennemi, Lord Voldemort, quoique cela n'était pas du tout prévu au départ par le jeu. Encore une fois, tout comme dans les romans d'*Alice*, les combats sont ritualisés; ils s'inscrivent dans un contexte scolaire, et sont supervisés de façon à ce que, en principe, aucun danger immédiat ne menace les participants.



Finalement, le texte oriente la lecture sur un plan ludique de la même façon que chez Carroll, en faisant un large usage du jeu de langage. Les noms des personnages et des lieux en sont principalement porteurs; ils ont d'ailleurs fait l'objet de nombreuses réflexions, particulièrement dans le contexte de la traduction du roman. Fallait-il traduire le nom de tous les personnages, ou encore seulement ceux des personnages secondaires, comme le traducteur Jean-François Ménard a choisi de le faire? Le fait de ne traduire aucun nom était presque impensable, parce que les lecteurs francophones n'auraient pas pu accéder à l'humour particulier de Rowling, qui fait de Hogwarts « Poudlard », un phacochère (ou un goinfre) à verrue, ou de Neville Longbottom un garçon *long du bas* (« Londubat »). Cependant, une grande partie de l'humour de Rowling demeure inaccessible aux lecteurs francophones, puisqu'ils ne saisiront jamais, comme le relève Franck Ernould<sup>77</sup>, que le nom Croûlard, s'il traduit bien l'idée principale portée par l'appellation Scabbers, ne comporte pas l'allusion au « scab », celui qui ne suit pas le mot d'ordre de grève et qui met donc la puce à l'oreille quant à la trahison à laquelle se livrera le porteur de ce nom; ils ne saisiront pas non plus l'allusion à laquelle les initiales du nom Severus Snape renvoient (traduit par Severus Rogue en français), soit celles de Salazar Slytherin (le fondateur de la maison la plus controversée de Hogwarts) qui elles-mêmes renvoient aux S.S. de Hitler, selon plusieurs interprétations sociales de l'ouvrage (par exemple celle de Pierre Bruno<sup>78</sup>).

Comme si tout cela n'était pas suffisant, il faut mentionner encore deux états de fait. L'un concerne le style particulier de l'écriture de Rowling, un style assez épuré, quoique marqué par l'utilisation d'un vocabulaire précis et somme toute assez riche. Cette écriture juxtapose de courtes séquences narratives exposées dans un style direct et n'est pas alourdie par de longues descriptions qui, on le sait, ont tendance à égarer l'attention des lecteurs. Pourtant, les repères spatiotemporels sont clairement identifiés par les lecteurs, grâce entre autres à la transposition dans le monde de la fiction de la vie scolaire qui est familière aux lecteurs types du roman. Comme le soulève Benoît Virole<sup>79</sup>, le recours à des lieux

---

<sup>77</sup> Franck Ernould, « *Harry Potter*, de la version anglaise à la version française: un certain art de la traduction » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 147.

<sup>78</sup> Pierre Bruno, « Lectures sociales et lectures politiques d'*Harry Potter*: état des lieux et mise en perspective » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 61.

<sup>79</sup> Benoît Virole, « *Harry Potter*: l'émergence d'un mythe contemporain » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 38.

standardisés et à un temps ritualisé permet aux lecteurs de focaliser leur attention sur l'action plutôt que sur un environnement mouvant qui exigerait la dispersion de leur attention. Ce traitement, qui s'apparente étroitement aux tableaux des jeux vidéos, se révèle tout à fait adapté à la génération de *screenagers* qui constitue le public cible de la série; le lecteur (ou le joueur) n'a pas besoin de se préoccuper de l'environnement, il n'a qu'à se concentrer sur l'action des personnages, ce qui lui permet de s'adapter au rythme rapide du texte (ou du jeu) qui défile devant lui. D'ailleurs, comme le souligne Benoît Virole, Rowling fait le choix de multiplier le nombre de personnages pour associer chacun d'eux, du moins dans les premiers tomes, à une intention unique d'action. Les personnages auront tendance à se complexifier par la suite, mais au départ, le traitement des personnages ressemble à la caricature des personnages de conte, qui a justement le mérite de rendre facilement accessible le message véhiculé par l'histoire. Ainsi, pour reprendre les propos de Virole, c'est là où réside le coup de génie de Rowling, c'est-à-dire « d'avoir su condenser jusqu'à l'extrême des qualités de concision et de traitement du cadre qui ont été en symbiose parfaite avec les styles cognitifs prédominants des enfants d'aujourd'hui<sup>80</sup> ».

#### 2.4 *Les stratégies du camp adverse: un art de l'illusionnisme*

Cette mise en contexte justifie que l'on conçoive la lecture de ces œuvres comme une sorte de jeu. Cependant, de quel jeu s'agit-il? Selon les théories que nous avons présentées dans le premier chapitre, l'acte de lecture est une activité qui met en branle divers processus à la fois, et qui consiste entre autres à rétablir un cadre narratif, voire envisager les mondes possibles qu'une histoire laisse présager. Il s'agit donc pour le lecteur de reconstruire mentalement l'univers que l'auteur a construit avant lui, en mettant à profit les images mentales que les mots du texte provoquent ainsi qu'en élaborant des hypothèses sur la suite du récit. Dans les œuvres en question, nous nous attarderons sur l'aspect ludique vers lequel le texte oriente la lecture; nous verrons donc dans quelle mesure le texte sollicite la participation du lecteur pour élaborer l'univers fictionnel mis en scène par le texte, c'est-à-dire comment l'activité imaginaire du lecteur se déploie à partir des blancs laissés par le texte.

La première difficulté que rencontre le lecteur des romans d'*Alice* survient dès lors que celui-ci tente de résumer l'intrigue. Les aventures d'Alice débutent lorsqu'elle décide de

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 39.

suivre un lapin blanc qui sort une montre de son gousset. Elle entre dans son terrier, qui se révèle plutôt être un puits interminable, puis elle se retrouve dans un hall entouré de portes closes, dont l'une d'elles donne sur un magnifique jardin. Hélas, Alice subit une série de métamorphoses qui l'empêchent de pouvoir traverser la porte et d'en quérir la clé. Elle se retrouve plongée dans une mare créée avec ses propres larmes, y rencontre une souris puis d'autres créatures étranges avec qui elle jouera à la course à la Comitarde (Caucus Course). Après s'être retrouvée coincée, victime d'une autre métamorphose, dans la maison du Lapin blanc, elle échappe à la menace d'un énorme chiot puis discute avec une chenille. Elle visite ensuite une duchesse dont le bébé se transforme en cochon, rencontre un chat qui a la capacité de disparaître en laissant flotter son sourire derrière lui, puis elle prend le thé avec un Lièvre de Mars, un Chapelier fou et un loir. Elle parvient ensuite à atteindre le jardin aperçu par la petite porte dans le hall, y rencontre des créatures qui sont en fait des cartes à jouer; elle joue une partie de croquet avec la reine de ce jeu de cartes, écoute l'histoire d'une Tortue fantaisie puis assiste finalement au procès d'un valet qui a dérobé des tartes... Et il ne s'agit ici que du roman *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*, bâti sur le patron d'une partie d'échec, se révèle posséder une intrigue tout aussi « sinieuse ». Alice franchit les différentes cases de l'échiquier et traverse le monde du miroir, où tout se passe à l'inverse du monde réel. Ainsi, elle visite le jardin du monde du miroir, rencontre la Reine Rouge, se retrouve dans un train, discute avec un moucheron friand de jeux de mots, puis elle visite une forêt où les choses n'ont pas de nom. Elle fait ensuite la rencontre de Twiddledum et Twiddledee ainsi que celle de la Reine Blanche, ce qui la mène à visiter une boutique tenue par une brebis avec laquelle elle se retrouve en train de canoter un moment plus tard, pour revenir par la suite dans la boutique, où elle tente d'attraper un œuf qui lui se révèle être Humpty Dumpty... Avant la fin du récit, Alice aura eu le temps de rencontrer encore un lion et une licorne qui se battent pour la couronne, un chevalier blanc plutôt maladroit et elle deviendra elle-même reine lors d'un souper où on lui présentera les divers mets du menu. L'hétérogénéité des événements a de quoi étourdir le lecteur, et de quoi détourner son attention du cadre argumentatif.

Il est donc assez ardu d'établir un cadre narratif linéaire. En fait, il s'agit surtout d'une suite d'épisodes divers, qui sont principalement des rencontres avec des personnages. La plupart du temps, ces personnages ne font qu'une seule apparition dans le récit. À l'exception du Lapin blanc, de la duchesse, du chat du Cheshire, du trio formé par les buveurs de thé et de quelques personnages du jeu de cartes, Alice ne reverra pas les différentes créatures rencontrées lors de sa visite au pays des merveilles. Il en est de même dans *Through the*

*Looking-Glass*; outre les rois et les reines du jeu d'échec, les personnages du monde du Miroir n'apparaîtront qu'une seule fois à Alice et au lecteur.

Ainsi, il semble un peu incertain d'émettre des hypothèses en ne sachant pas quels sont les personnages qui pourront entrer en jeu dans la suite du récit. Qui plus est, la narration ne semble pas souvent accorder au lecteur la possibilité d'émettre de telles hypothèses. En effet, l'évolution de l'intrigue est caractérisée par la surprise et les rebondissements. C'est toujours « soudainement » que les choses se produisent; dans le premier chapitre seulement, on ne compte pas moins de cinq fois l'adverbe « suddenly ». De plus, le narrateur semble se plaisir à parsemer le texte de digressions, qui dirigent l'attention du lecteur dans une autre direction. Par exemple, lorsque Alice tombe dans le puits qui semble être sans fond, elle observe les murs fournis d'étagères, puis se met à monologuer sur des sujets aussi divers que la Longitude et la Latitude, sur l'amusement que le fait de tomber dans un pays où les gens marchent la tête en bas lui procurerait, puis sur la possibilité que les chats mangent des chauve-souris, si ce n'est celle que les chauve-souris mangent des chats. De plus, le narrateur interpelle le narrataire, en lui demandant directement s'il croit être capable de faire la révérence pendant qu'il tombe dans les airs : « fancy, curtseying as you're falling through the air! Do you think you could manage it? » (AAW, p. 11). Pendant que l'attention du lecteur est détournée par le babillage de l'héroïne, par l'invitation que lui fait le narrateur de s'imaginer des choses aussi peu vraisemblables que de faire la révérence dans les airs et de répondre à des questions, il n'a pas le loisir d'émettre des hypothèses sur le moment où la chute d'Alice prendra fin, et sur ce qui se trouvera sur son chemin à ce moment-là. Et « suddenly, thump! thump! » (AAW, p. 11). Le lecteur et Alice n'ont rien pu prévoir et le fond du puits est atteint. Et voilà, comme à un spectacle de magie, le lapin est sorti du chapeau et le spectateur n'a rien vu.

Dans *Harry Potter*, la vitesse avec laquelle se déroule l'action a de quoi, elle aussi, étourdir le lecteur. L'aventure débute avec un prologue (qui n'en porte pas cette mention par contre) mais elle se campe tout de même en plein cœur de l'action, c'est-à-dire la nuit où le sort de Voldemort dirigé contre Harry se retourne contre lui et le fait disparaître. C'est également cette nuit-là où Dumbledore dépose Harry sur le perron de la maison de Privet Drive où habitent les Dursley, avec une lettre leur demandant d'adopter le jeune garçon désormais orphelin. Dix ans s'écoulent entre le premier chapitre du roman et le deuxième, mais ce n'est que pour mieux reprendre la narration à l'endroit où l'action ressurgit. Ainsi, lorsque le lecteur retrouve Harry, c'est la journée où il accompagne son cousin au zoo pour

l'anniversaire de ce dernier; il fera alors disparaître la vitre du vivarium d'un boa constrictor gigantesque qui prendra la fuite derrière son cousin. Peu de temps après, il recevra des lettres d'une personne inconnue qui obligera son oncle, ne voulant pas lui remettre celles-ci, à les barricader à l'intérieur de leur maison puis de fuir avec la famille dans une cabane décrépite, isolée au milieu des flots; c'est à cet endroit que le géant Hagrid, gardien des clés à Poudlard (Hogwarts), rejoindra Harry pour lui remettre sa lettre d'invitation pour le collège et lui apprendre en même temps qu'il n'est rien de moins qu'un sorcier. Ces péripéties ne constituent que les trois premiers chapitres du roman. Par la suite, Harry ira acheter ses fournitures scolaires sur le chemin de Traverse (Diagon Alley), l'endroit de prédilection des sorciers pour magasiner, il prendra le train sur le quai 9 et  $\frac{3}{4}$  et arrivera au Collège Poudlard, où ses aventures d'écolier de sorcellerie commenceront. Cette année-là, à Poudlard, il devra résoudre une énigme particulièrement opaque, soit en découvrant quel est l'objet qui est caché et gardé dans une trappe sous le château, quelle est la raison pour laquelle on a tenté de voler cet objet auparavant gardé chez Gringotts, la banque des sorciers, et puis chercher à savoir qui tente maintenant de s'en emparer. En plus d'essayer d'éclaircir le mystère qui se cache sous cette énigme, Harry assistera à ses premiers cours de sorcellerie (qui incluent la métamorphose, les potions, la Défense contre les forces du Mal), il vivra ses premiers matchs de Quidditch, entre autres celui où son balai ensorcelé menacera de le faire chuter au sol à tout moment, il affrontera un troll dans les toilettes de l'école, il se retrouvera nez à nez avec Touffu, le chien à trois têtes qui garde la trappe où est caché le mystérieux objet au centre de l'énigme principale, il organisera le transport de Norbert, le bébé dragon de Hagrid qui doit être envoyé en Roumanie, il fera une promenade dans la Forêt interdite au cours de laquelle il verra un être effrayant boire du sang de licorne et finalement, il tentera lui-même d'empêcher le voleur de dérober la pierre philosophale, car c'est là l'objet gardé sous le château, et affrontera Voldemort en personne, qui partage à ce moment-là le corps de Quirrell, le professeur de Défense contre les Forces du Mal. À travers toutes ces aventures, il aura le temps de se lier d'amitié avec Ron et Hermione et de vivre en hostilité déclarée avec Drago Malefoy, de se faire humilier par Severus Snape, le maître de potions, de recevoir une cape d'invisibilité ainsi que de contempler l'image de ses parents décédés dans le miroir du Riséd, un objet magique d'une grande puissance qui renvoie à celui qui s'y regarde le désir le plus profond de son cœur.

L'action entraîne le lecteur à sa suite dans une course effrénée. Le suspense est présent et garde le lecteur en haleine; c'est généralement à toute vitesse que le lecteur en chair et en os parcourt les 223 pages que compte le roman en version anglaise. Le style, nous l'avons



mentionné, est direct et ne s'embarrasse pas de termes trop complexes qui pourraient poser obstacle aux jeunes lecteurs, sans toutefois pouvoir être qualifié de pauvre. Comme dans les romans d'*Alice*, le lecteur adopte une régie de lecture-en-progression et son attention est captivée par le spectacle étourdissant des images mentales provoquées par tous ces rebondissements. Son attention se focalise sur l'action, et il devient alors bien plus facile pour le narrateur de surprendre le lecteur, voire de le déjouer. Carroll et Rowling connaissent bien le secret des illusionnistes, c'est-à-dire que la magie survient à l'endroit où le spectateur ne regarde pas, et qu'il s'agit simplement d'attirer son attention dans une autre direction pour arriver à le surprendre, ni vu, ni connu.

Nos narrateurs ont donc plusieurs tours dans leur sac pour empêcher le lecteur de prévoir la suite du récit. Dans les romans d'*Alice*, Carroll s'y adonne avec pure malice. Cela ne devrait pas tellement nous surprendre de la part d'un narrateur qui articule des intrigues à partir d'un lapin blanc et d'un chapelier. L'exemple suivant nous le démontre d'ailleurs avec brio. Dans le tout premier chapitre, Alice s'apprête à manger un gâteau. Puisque tant de choses extraordinaires se sont déjà produites jusque alors, elle est certaine que le gâteau la fera soit grandir, soit rapetisser : « She ate a little bit, and said anxiously to herself "Which way? Which way?", holding her hand on the top of her head to feel which way it was growing; and she was quite surprised to find that she remained the same size. » (AAW, p. 15). Alice est étonnée de ne se voir ni grandir, ni rapetisser, et il en est assurément de même pour le lecteur. En fait, pour un lecteur en économie de progression, les seuls mondes possibles envisagés sont sans doute celui où Alice grandit ainsi que celui où elle rapetisse; le texte l'invite à ne considérer que ces probabilités. Ironiquement, le narrateur se plaît à souligner que l'hypothèse ignorée était en fait la plus probable, et semble ainsi se moquer un peu de la naïveté de l'héroïne, et par le fait même du lecteur qui est tombé dans le piège : « To be sure, this is what generally happens when one eats cake » (AAW, p. 15).

Le lecteur ne sait donc plus à quoi s'attendre. Quel monde possible envisage-t-il alors? Comment reconstruit-il le Wonderland d'Alice? Le lecteur a appris à ses dépens qu'il ne doit pas accepter n'importe quel phénomène surnaturel et extraordinaire. Ainsi, lorsqu'il rencontre le personnage de la Souris, il ne peut pas supposer avec assurance que celle-ci est douée de la propriété de la parole. C'est bien possible qu'elle le soit (puisque le Lapin blanc disposait de cette faculté, en autant que l'on prenne la peine de s'en souvenir), mais tout comme Alice, le lecteur peut s'interroger à ce sujet : « Would it be of any use now [...] to speak to this mouse? Everything is so out-of-the-way down her, that I should think very

likely it can talk » (AAW, p. 21). Une énigme est formulée; il y a promesse de réponse, mais le narrateur fait durer le suspense en retardant la réponse. Le lecteur peut croire, tout comme Alice, que les choses se passent de façon si extraordinaire dans le Wonderland que les animaux ont sans doute tous la faculté de parole. Par contre, il se souvient du gâteau : tout comme pour celui-ci, l'hypothèse la plus probable est que l'objet en question se comporte comme dans le monde réel. Ainsi, la souris ne parlerait pas plus que le gâteau ne ferait grandir. Alice passe à l'action et s'adresse à la souris en anglais. Celle-ci ne fait que cligner de l'œil. Comprend-elle? Peut-elle parler? Le lecteur et Alice l'ignorent encore. Les deux hypothèses demeurent deux mondes possibles envisagés par le lecteur. Alice n'abandonne pas; croyant qu'elle a peut-être affaire à une souris française, elle s'adresse à celle-ci dans cette langue en lui citant la première phrase de son manuel de français : « Où est ma chatte? » (AAW, p. 21). La souris s'enfuit alors à toute vitesse, sa frayeur prouvant qu'elle a la faculté de comprendre le langage humain, du moins le français. L'énigme est résolue. Le lecteur avait-il deviné? Peut-être que oui, mais il est probable qu'il n'ait pas osé s'aventurer sur la voie d'une réponse et qu'il n'a fait que s'interroger et émettre des hypothèses, évitant ainsi de tomber encore une fois dans un piège dressé par l'auteur.

Le lecteur apprend donc la prudence. Le monde réel est devenu un calque un peu déformé, sur lequel le lecteur n'est plus certain de pouvoir se baser pour produire des hypothèses. S'il le fait, il doit s'habituer à voir ses attentes déçues, et l'un des moyens de prédilection de Carroll pour ce faire est de parodier des comptines ou chansonnettes très connues du public cible, soit les petites filles victoriennes. Ainsi, lorsque Alice annonce qu'elle va réciter « *How doth the little busy bee* » pour vérifier si elle possède encore toutes ses connaissances, le lecteur de l'époque, s'attend à entendre le poème suivant, tiré de l'ouvrage *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children* :

How doth the little busy Bee  
Improve each shining Hour,  
And gather Honey all the Day  
From ev'ry op'ning Flow'r!

How skillfully she builds her Cell!  
How neat she spreads the Wax;  
And labours hard to store it well  
With the sweet Food she makes.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Hugh Haughton, « Notes to Alice's Adventures in Wonderland » in Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 303.

Il est donc plutôt étonné, comme l'est Alice elle-même, de lire à la place sur la page le poème suivant :

How doth the little crocodile  
Improve his shining tail,  
And pour the waters of the Nile  
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,  
How neatly spreads his claws,  
And welcomes little fishes in,  
With gently smiling jaws! (AAW, p. 63)

Carroll récidivera de nombreuses fois tout le long de l'ouvrage, et le moindre de ces exemples est sans doute la chanson du Chapelier fou, qui est une parodie de la berceuse encore plus connue *Twinkle twinkle little star* : « Twinkle twinkle little bat! / How I wonder what you're at! [...] Up above the world you fly, / Like a tea-tray in the sky. » (AAW, p. 63). Alice est bien justifiée, lorsque le Chapelier lui demande si elle connaît la chanson, de ne pouvoir répondre qu'elle a déjà entendu quelque chose de semblable : « I've heard something like it » (AAW, p. 63).

Si, à l'évidence, ces parodies ont pour but de provoquer un effet comique, cela n'empêche pas que les attentes du lecteur soient « déçues », dans le sens où ce n'est certainement pas ce à quoi il s'attendait. Par contre, par le biais de tels effets comiques, le lecteur retire assurément un certain plaisir à voir ses attentes contrecarrées. C'est le plaisir de la surprise qu'il goûte; le processus affectif est alors sollicité de façon positive, par l'humour. Cela contribue sans doute à encourager l'adhésion du lecteur envers ce texte. Ainsi, soit parce que le texte ne l'y invite pas, ou parce qu'il piège le lecteur lorsque celui-ci s'aventure à émettre des prédictions, il est à supposer que le lecteur évitera d'émettre des hypothèses sur la suite du récit. Pourtant, il serait faux de dire que sa participation ne sera pas sollicitée; les énigmes semées un peu partout dans le texte invitent le lecteur à les résoudre. Cela n'est pas surprenant si l'on se souvient que Charles Lutwidge Dodgson était avant tout un mathématicien, et qu'en plus d'avoir publié des ouvrages présentant des jeux et des casse-tête logiques (par exemple *The Game of logic*), il s'amusait à insérer des devinettes et des jeux de mots dans les lettres qu'il adressait à ses jeunes amies. Ainsi, il devient probable de voir les devinettes et les jeux de langage posés dans le livre comme de petites énigmes à résoudre. D'ailleurs, dans une réédition d'*Alice's Adventures in Wonderland*, Carroll prend la peine de



fournir une réponse à la devinette du Chapelier fou, qui restait sans réponse dans le roman (et que Carroll dit avoir inventé sans lui prévoir de réponse au départ): « “Why is a raven like a writing-desk?” » (AAW, p. 60); « “Because it can produce a few notes, though they are *very* flat; and it is never put with the wrong end in front!”<sup>82</sup> ». Tout ce chapitre (A Mad Tea-Party) regorge de devinettes et de problèmes de logique à résoudre, comme celui dans *Through the Looking-Glass* où Alice discute avec Humpty Dumpty; cependant, nous examinerons plus attentivement cet aspect lorsque nous tenterons de comprendre comment le lecteur envisage les règles de fonctionnement de l'univers d'Alice, c'est-à-dire comment il résout le problème de la logique carrollienne.

Pour Rowling, le jeu est différent, mais il sollicite également la capacité du lecteur à résoudre des énigmes. Contrairement à Carroll, ce qui surprend le plus le lecteur des *Harry Potter* est sans doute le fait que l'univers des sorciers, celui dont on s'attendrait le plus à ce qu'il diffère du monde réel, est en quelque sorte celui qui ressemble le plus au monde de l'expérience du lecteur. Ce l'est tout d'abord certainement en raison du contraste émanant de la façon dont est traité le monde moldu, c'est-à-dire de manière extrêmement caricaturale, par rapport à la façon dont le monde des sorciers est présenté, soit de façon beaucoup plus nuancée. Cependant, ce réalisme naît aussi de la façon dont les personnages apparaissent au lecteur, soit comme étant tout à fait semblables aux êtres humains qui peuplent le monde de l'expérience du lecteur, possédant une personnalité complexe et réagissant souvent en fonction de leurs défauts plutôt que comme des héros qui seraient toujours parfaits. Ce réalisme apparaît également dans le souci des détails dont fait preuve Rowling, c'est-à-dire dans sa volonté à décrire le monde et les objets qui peuplent celui-ci, de façon à ce qu'ils acquièrent de la substance dans l'esprit du lecteur. Nous reviendrons néanmoins aussi sur cet aspect dans le chapitre qui traite des règles de fonctionnement de ces mondes fictionnels en miroir que sont le Wonderland et l'univers des sorciers. Pour l'instant, observons comment le lecteur se voit déjoué par les artifices en trompe-l'oeil de Rowling.

Rowling n'est pas moins habile que Carroll lorsqu'il s'agit de détourner l'attention de ses lecteurs. Elle est d'autant plus adroite pour ce faire puisque le texte, contrairement aux romans d'Alice, invite le lecteur à émettre des hypothèses sur la suite du récit. Nous l'avons mentionné précédemment, dans le premier roman de la série, l'intrigue est organisée en fonction d'une grande énigme à résoudre, soit de découvrir qui tente de s'emparer de la pierre

---

<sup>82</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, op. cit., p. 356.

philosophale. De plus, la grande majorité des chapitres contient une plus petite énigme. Ainsi, dans le chapitre trois, « The letters from no one », Harry reçoit des lettres qui lui sont personnellement adressées, avec une précision qui ne laisse planer aucun doute quant au destinataire: « Mr H. Potter, The Cupboard under the Stairs, 4 Privet Drive, Little Whining, Surrey » (HPPS, p. 30). Cependant, l'oncle de Harry s'empare de cette mystérieuse lettre écrite sur parchemin jauni à l'encre verte et refuse de remettre la lettre entre les mains de son propriétaire légitime. À partir de ce moment, il détournera toutes les lettres de même provenance adressées à Harry; il attendra le facteur en dormant au pied de l'escalier, il déchirera et brûlera les lettres qui parviendront à Privet Drive en plus grand nombre, il condamnera la boîte à lettres et il ira jusqu'à fuir la maison pour tenter d'échapper à la réception des dites lettres. Rowling entretient le suspense et invite le lecteur, tout comme le font les personnages du roman, à s'interroger: « "Who'd be writing to you?" sneered Uncle Vernon » (HPPS, p. 30); « "Where's my letter?" said Harry [...] "Who's writing to me?" » (HPPS, p. 32); « 'Who on earth wants to talk to *you* this badly?' Dudley asked Harry in amazement. » (HPPS, p. 34). Il y a promesse de réponse; après tout, l'oncle Vernon et la tante Pétunia savent qui ont écrit cette lettre et en quoi elle consiste puisqu'ils se sont permis de l'ouvrir et d'en lire les premières lignes. Rowling place quelques indices ici et là; elle insère des déictiques qui n'ont pas de référent direct: « 'Vernon,' Aunt Petunia was saying in a quivering voice, 'look at the address- how could *they* possibly know where he sleeps? You don't think *they*'re watching the house?' » (HPPS, p. 31). Le procédé du questionnement est à l'honneur dans ce chapitre, comme le démontrent les exemples présentés ici. Le texte attire d'ailleurs l'attention sur le procédé lui-même: « 'Don't ask questions!' snapped his uncle. » (HPPS, p. 32).

Ce recours au questionnement sera un des moyens de prédilection de Rowling pendant tout le roman, voire toute la série, pour inviter le lecteur à prédire la suite. Il est par exemple intéressant de noter que vers la fin de presque chacun des chapitres, Rowling laisse le lecteur avec une question, ou une série de questions, laissées sans réponse: dans le chapitre quatre, Harry interroge Hagrid : « 'Why aren't you supposed to do magic? [...] Why were you expelled?' » (HPPS, p. 48); à la fin du chapitre huit, c'est le narrateur, en style indirect libre, qui pose les questions: « 'Had that been what the thieves were looking for? [...] Had Hagrid collected that package just in time? Where was it now? And did Hagrid know something about Snape that he didn't want to tell Harry?' » (HPPS, p. 106); à la fin du chapitre neuf, c'est Hermione qui répond à la question de Ron par une autre question: « 'What do they think they're doing, keeping a thing like that [the three-headed dog] locked up in a school?' said

Ron finally [...] ‘You don’t use your eyes, any of you, do you?’ [Hermione] snapped. ‘Didn’t you see what it was standing on?’ » (HPPS, p. 120); enfin, au chapitre onze, Harry interroge Hagrid pour tenter de le faire parler: « ‘So there’s someone called Nicolas Flamel involved, is there?’ » (HPPS, p. 142). Ce procédé est récurrent tout au long du roman, et non seulement en fin de chapitre. Même lorsque les questions ne sont pas directement liées à l’intrigue, le texte fait usage ou référence à ce procédé. C’est le cas au chapitre six: « ‘Everyone here? You there, still got your toad?’ » (HPPS, p. 84); ou encore au chapitre douze: « it had been quite a personal question » (HPPS, p. 157). Le mot « question », dans ce dernier exemple, est d’ailleurs le tout dernier mot du chapitre.

La question n’est pas le seul moyen employé par Rowling pour entretenir le mystère. De petites énigmes non résolues parsèment le texte, particulièrement en fin de chapitre. Au chapitre trois, Harry compte les minutes et les secondes qui marqueront l’arrivée de la nouvelle journée, et donc de son anniversaire: « One minute to go and he’d be eleven. Thirty seconds... twenty... ten – nine – maybe he’d wake Dudley up, just to annoy him – three – two – one – BOOM. The whole shack shivered and Harry sat bolt upright, staring at the door. Someone was outside, knocking to come in. » (HPPS, p. 38). Comme Carroll sait si bien le faire, Rowling détourne l’attention du lecteur et crée un effet de surprise. Le lecteur, focalisé sur les pensées de Harry et le décompte des secondes, s’attend sans doute à quelque chose, mais il n’a pas le loisir de prévoir que quelqu’un surgira soudainement à l’improviste. Pourtant, Rowling a glissé des indices dans le texte. Elle interroge le narrataire juste avant de commencer le décompte précédemment cité: « Was that the sea, slapping hard on the rock like that? And (two minutes to go) what was that funny crunching noise? Was the rock crumbling into the sea? » (HPPS, p. 38). Il devient évident que ces bruits étaient sans doute provoqués par cette personne qui arrivait à la porte du chalet où se sont réfugiés les Dursley et Harry pour fuir les lettres mystérieuses, cependant, parions que le lecteur aura associé ces sons étranges au fait qu’une tempête rugit à l’extérieur.

Rowling dissimule pour mieux surprendre le lecteur. Cet exemple n’en est qu’un parmi tant d’autres. L’auteur utilise évidemment des moyens semblables lors des moments importants de l’intrigue, ceux qui concernent l’énigme principale. Ainsi, lorsque Harry aperçoit le Professeur Snape à la table des enseignants du collège, sa cicatrice (celle causée par le sort de Voldemort) le fait horriblement souffrir. Évidemment, le lecteur en progression associera la douleur à ce personnage inquiétant et controversé qu’est Snape, pourtant, voici la phrase telle que Rowling nous la donne à lire: « The hook-nosed teacher [Snape] looked past

Quirrell's turban straight into Harry's eyes – and a sharp, hot pain shot across the scar on Harry's forehead. » (HPPS, p. 94). Ainsi, lorsque le lecteur résout l'énigme à la fin, il comprend que c'est le fait de voir le turban de Quirrell qui a provoqué la douleur de Harry puisque Lord Voldemort s'y cachait.

Rowling dissimule une foule d'indices semblables dans le texte, et c'est justement ce qui incite les lecteurs à procéder très souvent à une relecture des romans. Ces indices sont souvent placés bien en vue, et c'est sans doute l'endroit le mieux situé pour qu'ils échappent à l'attention des lecteurs. Par exemple, le traître Peter Pettigrew se cache pendant les trois premiers romans sous les traits de Scabbers, le rat domestique de Ron; la véritable nature du journal, qui en fait le principal objet de l'intrigue du deuxième roman, n'est dévoilée que vers la fin du sixième roman, c'est-à-dire que ce n'est qu'à ce moment-là que Harry et le lecteur apprennent que ce journal est l'un des sept horcruxes de Voldemort (des objets qui lui permettent d'accéder à l'immortalité); Rowling s'amusera même à révéler la cachette du cinquième horcruxe, le diadème de Rowena Ravenclaw, à la fin du sixième roman, et cela ne l'empêchera pas de faire de cette cachette l'une des énigmes principales du septième et dernier tome. Enfin, justement par rapport à la thématique de la recherche de la vie éternelle (par le biais des horcruxes ou des reliques de la mort), Rowling laisse présager son importance dès le premier roman en intégrant une référence à la pierre philosophale dans le titre même de l'ouvrage, comme le mentionnent à juste titre Denis Labbé et Gilbert Millet dans leur ouvrage *Harry Potter à l'école des sorciers*<sup>83</sup>. Cette référence a si bien passé inaperçue que la traduction francophone a choisi d'éliminer complètement cette allusion en optant pour un intitulé plus accessible et attirant pour le jeune public, soit *Harry Potter à l'école des sorciers*.

Cette chasse aux indices est certainement responsable du fait que les lecteurs ne s'adonnent pas qu'à une simple lecture-en-progression, mais qu'ils procèdent bien souvent à de nombreuses relectures de l'œuvre, ce qui contredit les habitudes du lectorat de romans d'enquête. En effet, l'effet de surprise étant gâché par la relecture, le roman policier perd le principal attrait qui justifierait une deuxième ou troisième lecture. Ce n'est cependant pas le cas pour les *Harry Potter*. La fondatrice du site internet *La Pensine* (qui propose du matériel complémentaire sur l'univers de Harry Potter) répond ainsi à une des questions posées par Isabelle Smadja lors d'une entrevue qui porte sur les raisons expliquant l'adhésion des fans

---

<sup>83</sup> Denis Labbé et Gilbert Millet, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 2003, p. 10-11.

envers cette série: « On trouve, disséminés dans les romans, une multitude d'indices: les chercher devient un *jeu*. Les *Harry Potter* contiennent assez d'éléments non expliqués, de symboliques à percer pour pouvoir en discuter des années.<sup>84</sup> » Mentionnons que la personne interviewée emploie le mot *jeu*, ce qui n'est pas sans faire écho au postulat que nous présentons dans ce mémoire.

Bref, la dissimulation est une des clés du succès du roman. Camouflage, déguisement, trompe-l'œil, les éléments qui passent inaperçus ou qui demandent à être observés avec plus d'attention sont nombreux dans l'œuvre. Le texte le signale d'ailleurs; le Leaky Cauldron, l'endroit qui permet le passage entre le monde des moldus et celui des sorciers passe totalement inaperçu:

'This is it, said Hagrid, coming to a halt, 'the Leaky Cauldron. It's a famous place.' It was a tiny, grubby-looking pub. If Hagrid hadn't pointed it out, Harry wouldn't have noticed it was there. The people hurrying by didn't glance at it. Their eyes slid from the big book shop on one side to the record shop on the other as if they couldn't see the Leaky Cauldron at all. In fact, Harry had the most peculiar feeling that only he and Hagrid could see it. (HPPS, p. 54)

L'arche elle-même, qui permet le passage vers Diagon Alley (le chemin de Traverse), est dissimulée dans l'arrière-cour, à travers les déchets, et on doit savoir quelles briques pointer sur le mur de pierre pour la voir apparaître. Il en est de même pour tous les différents points de passage entre le monde des moldus et celui des sorciers, que nous présenterons un peu plus loin.

Il n'y a cependant pas que les points de passage entre un monde et l'autre qui sont dissimulés à la vue. Les entrées de chacun des dortoirs des quatre maisons du collège (Hufflepuff ou Poufsouffle, Ravenclaw ou Serdaigle, Slytherin ou Serpentard et Gryffindor ou Gryffondor) sont cachées; celle de Gryffindor, la maison de Harry, est dissimulée derrière le portrait d'une grosse dame vêtue de soie rose, à qui les élèves doivent donner un mot de passe pour qu'elle leur permette l'accès. En fait, le château regorge d'éléments du même genre, qui sont des faux-semblant:

There were a hundred and forty-two staircases at Hogwarts: wide, sweeping ones; narrow, rickety ones; some that led somewhere different on a Friday; some with a vanishing step halfway up that you had to remember to jump. Then there were

---

<sup>84</sup> Isabelle Smadja, « *Harry Potter* et ses fans: Entretien avec les créateurs de trois sites francophones » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon, op. cit.*, p. 192. Nous soulignons.

doors that wouldn't open unless you asked politely, or tickled them in exactly the right place, and doors that weren't really doors at all, but solid walls just pretending. It was also very hard to remember where anything was, because it all seemed to move around a lot. The people in the portraits kept going to visit each other and Harry was sure the coats of armour could walk. (HPPS, p. 98)

Décrit comme un environnement complexe et mouvant, où les choses prétendent être autres que ce qu'elles sont, le château est tout bonnement à l'image de l'univers créé par Rowling. Mentionnons que le bureau de Dumbledore, l'entrée des cuisines de Poudlard (où travaillent les elfes de maison), la bien particulière Salle sur demande ainsi que les nombreux passages secrets ne font pas exception à cette règle de la dissimulation des endroits importants. On accède au premier en donnant un mot de passe à une gargouille qui ouvre ensuite le passage sur un escalier tournoyant, à la deuxième en chatouillant une poire sur un tableau, à la troisième en passant trois fois devant elle en pensant très fort à ce dont on a besoin; en ce qui concerne les passages secrets, la merveilleuse Carte du Maraudeur (Marauder's Map), volée par les jumeaux Weasley dans les tiroirs d'objets confisqués par Filch le concierge, en dévoile les accès. Cette carte en elle-même est marquée par les artifices du camouflage; pour qu'elle révèle ses secrets, on doit lui donner un coup de baguette magique en affirmant notre intention à exécuter un méfait: « *I solemnly swear that I am up to no good* » (HPPOA, p. 143).

La liste des objets trompe-l'oeil est beaucoup trop longue pour que nous la rapportions ici de façon exhaustive. Mentionnons tout de même encore la fameuse cape d'invisibilité de Harry, que celui-ci reçoit lors du premier Noël qu'il passe au Collège. Nous verrons cet épisode plus en détails lorsque nous traiterons du personnage. Pour le moment, relevons simplement l'habileté de Rowling à surprendre le lecteur; maître illusionniste, elle place les objets bien en vue de façon à les rendre moins visibles, comptant sur le fait que le (lecteur) moldu ne sait pas écouter ni regarder, comme le rapporte Stan Shunpike, le contrôleur du Knight Bus: « 'Don' listen properly, do they? Don' look properly either. Never notice nuffink, they don'.' » (HPPOA, p. 32).

## 2.5 La planche de jeu : espace et frontières des univers d'Alice et de Harry

Ainsi, les moldus ne voient pas ce qui est placé juste sous leur nez. De cette façon, un univers complet peut se dérober à leur regard, même s'il est situé aux endroits qu'ils fréquentent le plus souvent. Rowling s'amuse à dissimuler les points de passage entre les

mondes des moldus et des sorciers en les plaçant dans des endroits connus du lecteur, c'est le cas par exemple du quai 9 ¾, qui se situe en plein milieu de la gare de King's Cross, ce qui incite évidemment le lecteur à s'interroger sur l'emplacement du monde des sorciers. Carroll invite lui aussi le lecteur à s'interroger sur la situation géographique de l'univers dans lequel Alice s'introduit. En effet, dès le premier chapitre de *Wonderland*, Alice, croyant se diriger vers le centre de la Terre, se demande quelle Longitude et Latitude elle a atteint, ou encore s'imagine interroger les gens qui habitent l'autre côté de la Terre, qu'elle nomme les « antipathies », pour connaître le nom du pays où elle arrivera. Alice fera à nouveau un tel survol géographique de la région lorsqu'elle arrivera dans le monde du Miroir: « Of course, the first thing was to make a grand survey of the country she was going to travel through. "It's something like learning geography" [...] "Principal rivers – there are none. Principal mountains – I'm on the only one, but I don't think it's got any name." » (TLG, p. 145).

Ces observations mènent tout naturellement le lecteur à réfléchir à la disposition spatiale de ces univers; où situe-t-il les différents lieux présentés dans le texte? Comment ces espaces se côtoient-ils, quelles en sont les frontières? Comment le lecteur reconstruit-il mentalement l'environnement des personnages? Ces lieux imaginaires occupent un espace qui leur est propre, et qui n'est certes pas le même que le monde de l'expérience du lecteur, puisque les phénomènes qui s'y produisent n'obéissent pas aux lois habituelles. Et cela a de quoi surprendre le lecteur qui supposait probablement, comme le mentionnent Pavel et Eco, que l'univers fictionnel présentait les mêmes propriétés que le monde réel avant que le texte ne l'oblige à modifier sa perspective. Comment délimite-t-il alors ces espaces fictifs du monde de son expérience? Dans les romans qui nous occupent, il est question de points de passage ou de limites géographiques; cela laisse entendre que ce sont des espaces organisés, délimités par certaines frontières. Reste à voir à quel point ces frontières sont nettes; les textes de notre corpus suggèrent au contraire qu'elles sont plutôt troubles.

Selon Nathalie Martinière<sup>85</sup>, la frontière joue un rôle particulier dans les romans appartenant au genre « fantasy », soit celui de dissocier l'univers merveilleux où se déroule l'intrigue du monde de l'expérience du lecteur, c'est-à-dire de la réalité. Elle examine le fonctionnement de la frontière dans différents ouvrages, dont ceux qui nous intéressent ici. Dans les romans d'*Alice*, ainsi que dans *Harry Potter*, la frontière est invisible et se manifeste

---

<sup>85</sup> Nathalie Martinière et Sophie Le Menaheze (sous la dir.), « Frontières visibles, frontières invisibles dans *Alice in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*, *Peter Pan* et *Harry Potter* », in *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces Humains, p. 221-234.

la plupart du temps en certains points de passage; elle permet de déterminer les rapports entre les univers réels et merveilleux, ainsi que d'organiser la circulation entre ces différents univers. Ainsi, la frontière permet au personnage et au lecteur de situer dans quel univers ils se trouvent, et donc de comprendre les règles de fonctionnement et les phénomènes susceptibles de survenir dans cet univers.

C'est certainement le cas dans les œuvres qui constituent notre corpus. Dans les *Harry Potter*, les lieux sont étroitement imbriqués dans le monde de l'expérience du lecteur; c'est-à-dire qu'il s'agit du même espace qui est partagé par sorciers et moldus. Nous l'avons vu, Harry doit faire apparaître puis traverser une arche pour se rendre sur Diagon Alley. De la même façon, le quai 9 et  $\frac{3}{4}$ , qui permet de prendre le train pour Poudlard, doit être atteint en passant à travers les barrières entre les quais neuf et dix. Cela revient à dire que ne le trouve pas qui le veut bien, même s'il se situe en plein milieu de la gare de King's Cross. La preuve en est que Harry lui-même doit s'informer pour savoir comment y parvenir: « He'd have to ask someone. He stopped a passing guard, but didn't dare mention platform nine and three quarters. The guard had never heard of Hogwarts and when Harry couldn't even tell him what part of the country it was in, he started to get annoyed. » (HPPS, p. 69).

Ainsi, en règle générale, il y a des points de passage entre les univers. C'est le cas pour Diagon Alley et pour le quai 9 et  $\frac{3}{4}$ , mais aussi pour le ministère de la magie (tome 5), pour l'hôpital Ste-Mungo (tome 5), ou encore pour le Number Twelve, Grimmauld Place, soit le quartier général de l'ordre du phénix (tome 5). Pour accéder à ces lieux, les personnages doivent franchir une frontière, en quelque sorte. Pour découvrir le Number Twelve, Grimmauld Place, on doit s'être fait donner l'adresse par le Gardien du Secret, en l'occurrence ce que Dumbledore a écrit sur un bout de parchemin:

Harry looked down at the piece of paper. [...] *The Headquarters of the Order of the Phenix may be found at number twelve, Grimmauld Place, London.* [...] Harry looked at the houses again. They were standing outside number eleven; he looked to the left and saw number ten; to the right, however, was number thirteen. [...] Harry thought, and no sooner had he reached the part about number twelve, Grimmauld Place, than a battered door emerged out of nowhere between numbers eleven and thirteen, followed swiftly by dirty walls and grim windows. It was as though an extra house and inflated, pushing those on either side out of its way. Harry gaped at it. The stereo in number eleven thudded on. Apparently the Muggles inside hadn't felt anything. (HPOOP, p. 58).

La maison se glisse entre les deux autres, sans que les gens à l'intérieur de celles-ci n'en soient le moins du monde incommodés. Pas étonnant que Harry en soit bouche bée; cette



propriété de l'espace ne correspond certainement pas à ce à quoi il se serait attendu dans un quartier londonien. Il en est de même pour le ministère de la Magie, auquel les visiteurs accèdent en composant le numéro approprié dans une cabine téléphonique vandalisée qui se transforme en ascenseur pour descendre sous terre, ou encore pour l'hôpital Ste-Mungo dont l'entrée se cache dans la vitrine en décrépitude d'une boutique toujours fermée; il faut s'adresser à un des mannequins, qui fait alors signe au visiteur de traverser la vitre.

Ces zones de transition permettent effectivement à Harry et au lecteur de savoir à quoi s'attendre par rapport à l'endroit où ils se situent, parce que de part et d'autre du point de passage, les choses ne se déroulent pas de la même façon. Les règles de la physique telles que connues dans le monde de l'expérience du lecteur ne sont pas automatiquement respectées lorsque l'on franchit le point de passage. C'est le cas par exemple de la barrière pour accéder au quai 9 ¾:

He [Harry] started to walk towards it [the barrier]. [...] He was going to smash right into that ticket box and then he'd be in trouble – leaning forward on his trolley he broke into a heavy run – the barrier was coming nearer and nearer – he wouldn't be able to stop – the trolley was out of control – he was a foot away – he closed his eyes ready for the crash – It didn't come... he kept on running... he opened his eyes. (HPPS, p. 70-71)

Le lecteur et Harry apprennent, en plein cœur de l'action, que les barrières peuvent perdre leur solidité et qu'on peut passer à travers elles sans ressentir le moindre choc. Le mannequin de la vitrine de Ste-Mungo ne réagit pas lui non plus de la façon dont Harry aurait pu s'y attendre de la part d'un mannequin du monde des Moldus:

Harry thought how absurd it was for Tonks to expect the dummy to hear her talking so quietly through a sheet of glass, with buses rumbling along behind her and all the racket of a street full of shoppers. Then he reminded himself that dummies couldn't hear anyway. Next second, his mouth opened in shock as the dummy gave a tiny nod and beckoned with its jointed finger, and Tonks had seized Ginny and Mrs Weasley by the elbows, stepped right through the glass and vanished. (HPOOP, p. 427)

Le mannequin immobile se révèle être animé; plus encore, il fait preuve de libre arbitre en invitant Tonks à pénétrer à l'intérieur de la vitrine. L'extrait nous démontre que Harry, comme certains lecteurs peut-être, n'a pas encore perdu ses vieux réflexes qui lui font envisager le monde des sorciers de la même façon que le monde de son expérience, soit celui des moldus. La frontière apparaît inopinément, dans les endroits qu'il aurait le moins

envisagé, et c'est ce qui fait qu'il ressent un choc lorsque l'espace et les objets présentent des propriétés différentes.

Les moyens de transport que l'on utilise pour voyager à travers le monde magique remplissent la même fonction que les frontières, soit d'indiquer au lecteur et à Harry dans quel univers ils se retrouvent. Ainsi, il va de soi que si l'on voyage par poudre de cheminette (Floo powder), on atteindra un espace magique, même si ce n'est pas nécessairement celui souhaité au départ:

Harry took a pinch of Floo powder and walked to the edge of the fire. He took a deep breath, scattered the powder into the flames and stepped forward; the fire felt like a warm breeze; he opened his mouth and immediately swallowed a lot of hot ash. 'D-Dia-gon Alley,' he coughed. It felt as though he was being sucked down a giant plug hole. He seemed to be spinning very fast... [...] Dizzy and bruised, covered in soot, he got gingerly to his feet, holding his broken glasses up to his eyes. He was quite alone, but where he was, he had no idea. All he could tell was that he was standing in the stone fireplace of what looked like a large, dimly-lit wizard's shop. (HPCOS, p. 41-42)

Il en est de même lorsque l'on utilise un portoloin (Portkey), c'est-à-dire un objet programmé pour se téléporter lui-même ainsi que les gens qui y touchent à un moment précis, ou encore lorsque l'on transplane, soit un autre moyen de téléportation. Pourtant, il arrive que les univers s'interpénètrent sans transition. Par exemple, y a-t-il un endroit plus réservé exclusivement aux moldus que Little Whinging, et plus spécifiquement Privet Drive, la rue en banlieue de Londres où résident les Dursleys et où toutes les maisons sont identiques? Car sans l'ombre d'un doute, les Dursleys sont les gens les plus moldus qui soient: « Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much. They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious, because they just didn't hold with such nonsense. » (HPPS, p. 7). C'est néanmoins précisément à cet endroit, soit à Little Whinging, que surviennent les premiers indices de magie: « It was on the corner of the street that he noticed the first sign of something peculiar – a cat reading a map. [...] As Mr Dursley drove around the corner and up the road, he watched the cat in his mirror. It was now reading the sign that said Privet Drive. » (HPPS, p. 8). Il en est de même quelques heures plus tard, lorsque Dumbledore apparaît dans la rue:

A man appeared on the corner the cat had been watching, appeared so suddenly and silently you'd have thought he'd just popped out of the ground. [...] Nothing like this man had ever been seen in Privet Drive. [...] Albus Dumbledore didn't seem to

realise that he had just arrived in a street where everything from his name to his boots was unwelcome. (HPPS, p. 12)

Cet endroit est pour le moins peu propice aux apparitions magiques; néanmoins, c'est là où résidera Harry Potter, et c'est également le lieu où se produiront plusieurs phénomènes magiques. Dans le deuxième tome, un elfe de maison nommé Dobby y transplanera et y fera voler un gâteau; dans le troisième tome, le Knight Bus (Magicobus) y passera pour venir chercher Harry; dans le cinquième tome, des Détraqueurs, c'est-à-dire des créatures encapuchonnées, sans visage, qui se nourrissent des souvenirs heureux des humains et qui respirent leur âme s'ils les embrassent, apparaîtront en plein milieu d'une ruelle du quartier. Quel ne sera pas l'étonnement de Harry lorsqu'il constatera, à cette occasion, que sa voisine Mrs Figg, une vieille dame ne vivant que pour ses chats, est en fait associée au monde magique: « The revelation that his batty old cat-obsessed neighbour knew what Dementors were was almost as big a shock to Harry as meeting two of them down the alleyway. » (HPOOP, p. 24).

Bref, si les univers se situent généralement de part et d'autre de zones de transition, il arrive de plus en plus fréquemment que les mondes des moldus et des sorciers s'interpénètrent à mesure que l'on avance dans l'œuvre. C'est qu'il s'agit en fait d'un seul et même monde, que les moldus et les sorciers partagent, les derniers essayant de passer inaperçus. La raison nous est d'ailleurs révélée par Hagrid lorsqu'il introduit Harry au monde des sorciers: « 'But what does a Ministry for Magic *do*?' 'Well, their main job is to keep it from the Muggles that there's still witches an' wizards up an' own the country.' 'Why?' 'Why? Blimey, Harry, everyone'd be wantin' magic solutions to their problems. Nah, we're best left alone.' » (HPPS, p. 51). D'autres preuves de ce partage de l'espace sont fournies dans l'œuvre, par exemple lorsque Ron apprend à Harry que les dragons sont des créatures régulées par le ministère de la Magie, ou encore lorsque dans le sixième tome, lorsque le ministre de la Magie vient rencontrer le premier ministre moldu dans le chapitre « The other minister ». C'est également ce que nous montre l'exemple de la Coupe du Monde de Quidditch:

They walked through the wood for twenty minutes, [...] until at last they emerged on the other side, and found themselves in the shadow of a gigantic stadium. Though Harry could see only a fraction of the immense gold walls surrounding the pitch, he could tell that ten cathedrals would fit comfortably inside it. 'Seats a hundred thousand,' said Mr Weasley, spotting the awestruck look on Harry's face. 'Ministry task force of five hundred have been working on it all year. Muggle-Repelling Charms on every inch of it. Every time Muggles have got anywhere near

here all year, they've suddenly remembered urgent appointments and ad to dash away again... (HPGOF, p. 87)

Ainsi, la frontière matérielle tend à disparaître. Le lecteur doit utiliser une frontière contextuelle pour délimiter l'espace, c'est-à-dire se référer au fait que la magie ne peut se produire en présence de moldus. Du moins, c'est cela qui devrait être. Du moment que la magie ne peut être vue des moldus, elle peut avoir lieu. Il en est ainsi pour la voiture volante que Ron et Harry empruntent pour se rendre au collège l'année où la barrière du quai 9 et  $\frac{3}{4}$  demeure fermée.

Ron pressed a tiny silver button on the dashboard. The car around them vanished – and so did they. [...] The ground and the dirty buildings on either side fell away dropping out of sight as the car rose; in seconds, the whole of London lay, smoky and glittering, below them. (HPCOS, p. 56)

Pourtant, il arrive que la magie ait des ratés et que les moldus soient témoins de phénomènes magiques:

Snape unrolled today's issue of the *Evening Prophet*. 'You were seen, he hissed, showing them the headline: FLYING FORD ANGLIA MYSTIFIES MUGGLES. He began to read aloud. 'Two Muggles in London, convinced they saw an old car flying over the Post Office tower... at noon in Norfolk, Mrs Hetty Bayliss, while hanging out her washing... (HPCOS, p. 62)

Il devient de plus en plus ardu pour le lecteur de délimiter les espaces magiques et non magiques puisque tous ces lieux font partie du même monde; c'est leur accès qui est la véritable frontière. Le lecteur ne sait donc plus comment envisager l'espace. Selon Pavel et Eco, il continuera de l'imaginer à partir du monde qu'il connaît; c'est peut-être là que réside toute la magie des romans de Rowling, puisque le lecteur, ne disposant plus de repères fixes tels que les frontières, se retrouve constamment surpris par les nouvelles propriétés de l'espace et des objets. Plus ou moins désorienté, il devient incapable de dire dans quel univers il se trouve exactement. Il le sera d'autant plus lorsque, dans le troisième tome, les personnages voyageront dans le temps (dimension que nous ne développons pas ici puisqu'elle est plutôt associée au préconstruit du temps); lorsqu'il est question de délimiter les frontières entre les royaumes des vivants et des morts; ou encore lorsqu'il s'agit de dissocier rêve et réalité, par exemple lorsque Harry voit en rêve ce qui se passe dans la tête de Voldemort. Le rêve dans les romans d'*Harry Potter* constitue un espace bien particulier, qui démontre de façon exemplaire l'élasticité de l'espace et l'interpénétration des mondes chez Rowling. Cependant, nous reviendrons sur ce dernier aspect plus en détails dans le troisième

chapitre, lorsque nous traiterons du rapport entre la fiction et la réalité. Pour l'instant, attardons-nous sur d'autres lieux qui tendent à démontrer ce même aspect.

Ainsi, outre les rêves, il est possible de pénétrer dans certains souvenirs des personnages. La plupart du temps, cela s'effectue au moyen de la Pensine (Pensieve), c'est-à-dire un bassin dans lequel on peut déposer les songes pour mieux les voir, pour y déceler certains détails qui auraient pu passer inaperçus.

A shallow stone basin lay there, with odd carvings around the edge; runes and symbols that Harry did not recognise. The silvery light was coming from the basin's contents, which were like nothing Harry had ever seen before. He could not tell whether the substance was liquid or gas. It was a bright, whitish silver, and it was moving ceaselessly; the surface of it became ruffled like water beneath wind, and then, like clouds, separated and swirled smoothly. (HPGOF, p. 506-507)

Harry voyage maintes fois dans les songes d'autres personnages. L'espace du songe possède certaines limites: celui qui plonge dans un songe, même s'il le fait au moyen de son corps, ne peut avoir d'emprise sur les événements auxquels il assiste; il ne peut pas non plus interagir avec les gens (il peut même s'agir parfois de son propre double, si l'on se plonge dans un de ses propres souvenirs), pas plus qu'il ne peut s'éloigner de celui à qui appartient le souvenir. Harry le découvre assez rapidement, la première fois qu'il plonge dans la Pensine.

He was falling through something icy cold and black; it was like being sucked into a dark whirlpool – And suddenly, he found himself sitting on a bench at the end of the room inside the basin, [...]. He looked up at the high stone ceiling, expecting to see the circular window through which he had been just been staring, but there was nothing there but dark, solid stone. Breathing hard and fast, Harry looked around him. Not one of the witches and wizards in the room (and there were at least two hundred of them) was looking at him. Not one of them seemed to have noticed that a fourteen-year-old boy had just dropped from the ceiling into their midst. Harry turned to the wizard next to him on the bench, and uttered a loud cry of surprise that reverberated around the silent room. He was sitting right next to Albus Dumbledore. 'Professor!' Harry said, in a kind of strangled whisper. 'I'm sorry – I didn't mean to – I was just looking at that basin in your cabinet – I – where are we?' But Dumbledore didn't move or speak. He ignored Harry completely. (HPGOF, p. 508-509)

Ainsi, le monde des sorciers possède ses lois particulières, et à l'intérieur de celui-ci, les différents espaces (souvenirs, rêves) détiennent leur propres règles de fonctionnement. À la manière d'un conte, les lois qui régissent l'univers des sorciers sont admises comme telles dans cet univers. Les espaces se côtoient donc, sans pour autant que leur réalité soit remise en question. C'est le contexte dans lequel le personnage se trouve qui permet au lecteur, dans les *Harry Potter*, de juger du type d'explication, c'est-à-dire surnaturelle ou non, pouvant être

attribuée aux phénomènes qui paraissent étranges ou inhabituels. Dans les romans d'*Alice*, la situation est différente, quoique tout aussi déstabilisante. Malgré le fait que l'héroïne franchisse une frontière au début de chaque œuvre, il n'est pas toujours clair pour le lecteur qu'il a affaire à un monde différent en soi, coupé de la réalité. L'environnement étrangement familier place également le lecteur dans une position où il se sent désorienté, où il n'arrive pas à comprendre les lois de l'univers dans lequel il se retrouve.

Cependant, avant d'examiner ce qui se produit par rapport à l'espace et aux frontières dans les romans carrolliens, il est indispensable d'aborder plus en détails l'espace consacré aux morts dans les *Harry Potter*. Ce rapport à l'espace, soit celui des morts, intrigue parce qu'il existe également dans le monde de l'expérience du lecteur; en effet, la mort touche la réalité du lecteur, qui se pose souvent la question de ce qui advient aux âmes après la vie terrestre. Si cet espace est présenté dans les premiers tomes avec une touche d'humour sarcastique, par exemple par le biais des fantômes des différentes maisons qui apparaissent au bon plaisir des enfants du collège à travers les plafonds et les murs, il devient évident que l'auteur le traite avec plus de sérieux à mesure que l'œuvre évolue. Par exemple, dans le cinquième tome, Rowling leur dédie un espace bien spécifique, dont la frontière se situe (entre autres) dans le département des Mystères au Ministère de la Magie.

there was a raised stone dais in the centre of the pit, on which stood a stone archway that looked so ancient, cracked and crumbling that Harry was amazed the thing was still standing. Unsupported by any surrounding wall, the archway was hung with a tattered black curtain or veil which, despite the complete stillness of the cold surrounding air, was fluttering very slightly as though it had just been touched. 'Who's there?' said Harry [...]. There was no answering voice, but the veil continued to flutter and sway. [...] He had the strangest feeling that there was someone standing right behind the veil on the other side of the archway. Gripping his wand very tightly he edged around the dais, but there was nobody there; all that could be seen was the other side of the tattered black veil. (HPOOP, p. 682)

Ainsi, l'espace réservé aux morts occupera une place d'autant plus importante que l'immortalité est une des thématiques centrales des derniers tomes. Les quêtes qui font l'objet des sixième et septième tomes se consacrent aux horcruxes, des objets dans lesquels on cache une partie de son âme, ou encore aux reliques de la mort, c'est-à-dire des objets qui permettent à ceux qui les possèdent de repousser la mort. Bref, l'espace occupé par les morts intrigue; dans un monde où les lois ne sont plus les mêmes, où les phénomènes surnaturels surviennent, ne peut-il pas être possible de pénétrer l'espace réservé aux personnes décédées? Harry effectuera ses propres recherches auprès de Nearly Headless Nick:

‘Wizards can leave an imprint of themselves upon the earth, to walk palely where their living selves once trod,’ said Nick miserably. ‘But very few wizards choose that path.’ ‘Why not?’ said Harry. ‘Anyway – it doesn’t matter – Sirius won’t care if it’s unusual, he’ll come back, I know he will!’ [...] ‘He will not come back,’ repeated Nick. ‘He will have... gone on.’ ‘What d’you mean, “gone on”?’ said Harry quickly. ‘Gone on where? Listen – what happens when you die, anyway? Where do you go? Why doesn’t everyone come back? Why isn’t this place full of ghosts? Why – ?’ ‘I cannot answer,’ said Nick. [...] ‘I was afraid of death,’ said Nick softly. ‘I choose to remain behind. I sometimes wonder whether I oughtn’t to have... well, that is neither here nor there... in fact, I am neither here nor there...’ (HPOOP, p. 758-759)

Bref, le thème de la mort s’infiltré plus profondément dans l’œuvre à mesure que celle-ci se développe. L’importance accordée à cet espace, qui se situe on ne sait trop où exactement, qui n’est ni ici ni là-bas, ne sera pas démentie non plus vers la toute fin de l’œuvre; Rowling osera présenter un espace bien particulier, celui qui se trouve à la jonction de la vie et de la mort, au moment où Harry affronte Voldemort lors de la bataille finale et est victime du sort que celui-ci lui jette. Où se situe cet espace? C’est ce que demande Harry à Dumbledore, qu’il rencontre à cet endroit:

‘Where are we, exactly?’ ‘Well, I was going to ask you that,’ said Dumbledore, looking around. ‘Where would you say that we are?’ [...] ‘It looks,’ he said slowly, ‘like King’s Cross station. Except a lot cleaner, and empty, and there are no trains as far as I can see.’ ‘King’s Cross Station!’ Dumbledore was chuckling immoderately. ‘Good gracious, really?’ ‘Well, where do you think we are?’ asked Harry, a little defensively. ‘My dear boy, I have no idea. This is, as they say, *your* party.’ (HPDH, p. 570).

L’espace est alors présenté comme un espace de transition; effectivement, il ne pourrait y avoir d’espace qui suggère mieux l’idée de transition entre deux lieux qu’une gare. L’espace frontière acquiert une importance indéniable puisqu’il est un lieu délimité en soi, un intermédiaire entre ces deux univers. De plus, c’est un espace qui appartient à Harry; c’est donc dire que c’est le lecteur lui-même, en prêtant son intentionnalité à Harry, qui reconstruit mentalement cet espace, à sa façon. Rowling avait d’ailleurs introduit cet espace en laissant suffisamment de flou et de brume pour permettre à l’imagination du lecteur de se déployer et de jouer à combler les blancs:

He lay in a bright mist, though it was not like mist he had ever experienced before. His surroundings were not hidden by cloudy vapour; rather the cloudy vapour had not yet formed into surroundings. The floor on which he lay seemed to be white, neither warm nor cold, but simply there, a flat, blank something on which to be. (HPDH, p. 565)



L'espace qui sépare les morts des vivants est intrigant, et le lecteur a le loisir de tenter de le situer et de le reconstruire à mesure que l'œuvre évolue. Cependant, déjà dans le premier tome, Rowling laissait présager l'importance des limites existant entre le monde des vivants et des morts, en l'occurrence celui des ancêtres de Harry, en faisant apparaître ceux-ci dans le miroir du Riséd (Mirror of Erised):

There he was, reflected in it, white and scared looking, and there, reflected behind him, were at least ten others. Harry looked over his shoulder – but still, no one was there. Or were they all invisible too? Was he in fact in a room full of invisible people and this mirror's trick was that it reflected them, invisible or not? He looked in the mirror again. A woman standing right behind his reflection was smiling at him and waving. He reached out a hand and felt the air behind him. If she was really there, he'd touch her, their reflections were so closed together, but he felt only air – she and the others existed only in the mirror. [...] The Potters smiled and waved at Harry and he stared hungrily back at them, his hands pressed flat against the glass as though he was hoping to fall right through it and reach them. (HPPS, p. 153)

Nous expliquerons de façon plus détaillée le rôle de ce miroir dans la section qui traitera du personnage et de la quête d'identité dans le troisième chapitre, mais toujours est-il que nous relevons ici son importance en tant qu'espace frontière qui limite les mondes des vivants et des morts, ainsi que la particularité qu'il possède de laisser voir un lieu sans permettre d'y pénétrer entièrement, donc en conservant le mystère. De plus, le texte laisse clairement voir le désir de Harry de le franchir, de tomber à travers, et cela n'est certes pas sans nous rappeler l'héroïne de Carroll, qui elle-même franchit la frontière qu'est le miroir surplombant l'âtre de la cheminée dans *Through the Looking-Glass*.

C'est que dans les romans carrolliens, la frontière se manifeste également pour séparer le monde réel où vit Alice de l'univers onirique dans lequel elle se retrouve plongée. Outre la traversée du miroir, c'est ce qui se produit dans le Wonderland, quand l'héroïne entre dans le terrier du Lapin blanc. Cependant, dans *Through the Looking-Glass* plus particulièrement, la frontière a aussi pour fonction de délimiter les différents épisodes du rêve, ou encore les endroits où Alice traverse les cases de l'échiquier lors de sa partie d'échec. Ainsi, Carroll offre de nombreuses occasions au lecteur de s'interroger sur le monde où il se trouve, donc de remettre en question les lois de l'univers dans lequel il pénètre. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette œuvre, c'est le fait que la situation géographique de ce monde, c'est-à-dire le fait qu'il se trouve situé de l'autre côté d'un miroir, permet en fait de comprendre les règles de fonctionnement de ce même univers.



Ainsi, les moyens mis en œuvre par l'auteur dans les passages où la frontière joue un rôle sont principalement la métamorphose et l'ambiguïté. Nous nous intéresserons ici spécifiquement au roman *Through the Looking-Glass*. Dans cette œuvre, tout comme c'était le cas dans *Alice's Adventures in Wonderland*, c'est le prétexte du rêve qui rend possible les aventures d'Alice. Le rêve est défini par le dictionnaire *Le Robert* comme une « suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil (images, représentations; activité automatique excluant la volonté)<sup>86</sup> », ou encore comme une « construction de l'imagination à l'état de veille, pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel<sup>87</sup> ». Au début du roman *Through the Looking-Glass*, le lecteur ignore qu'Alice s'est endormie (c'est d'ailleurs également le cas dans *Wonderland*). En fait, Alice elle-même l'ignore. Pourtant, il ne fait pas de doute que celle-ci échappe peu à peu aux contraintes du réel; après tout, comme nous l'avons déjà mentionné, le jeu préféré de la fillette est celui du « faire semblant » : « And here I wish I could tell you half the things Alice used to say, beginning with her favourite phrase "Let's pretend." » (TLG, p. 124). D'ailleurs, l'entrée dans le rêve se fait par le biais du jeu : « Let's pretend the you're the Red Queen, Kitty! ». Alice traverse la frontière qui sépare rêve et réalité dès qu'elle prononce cette phrase; à partir des pièces d'un jeu d'échec et du contraste du pelage des chatons de Dinah (il y en a un noir et un blanc), elle établit une construction imaginaire qui lui permet d'échapper aux contraintes du réel. Ainsi, les limites de l'univers se situent d'abord et avant tout dans la tête, ou dans l'imagination du rêveur. C'est donc dire que tout ici est question de perspective. Relevons d'ailleurs encore une fois le fait que cet univers est mis en scène à la façon d'un jeu.

Même si elles sont la plupart du temps invisibles, les frontières se matérialisent chez Carroll de façon plutôt concrète, et ce, dans tout le roman. Ainsi, dès le premier chapitre, Alice perçoit la frontière qui sépare le monde réel du monde de ses aventures comme étant le miroir qui trône sur le dessus de la cheminée. Cependant, voilà que celui-ci perd certaines de ses propriétés, telles que sa dureté, et Alice peut soudainement passer *à travers* : « And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist. » (TLG, p. 127). La frontière n'est plus étanche; le miroir se transforme en une brume argentée et scintillante, élément symbolique du rêve par excellence puisque la brume met un flou sur ce

---

<sup>86</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1974.

<sup>87</sup> *Idem*.

que les sens perçoivent, rend les détails difficiles à saisir, ce qui n'est pas non plus sans rappeler l'œuvre de Rowling.

De part et d'autre du roman, la frontière délimite l'univers du rêve de celui de la réalité, en marquant (même si cela est fait en conservant une certaine ambiguïté) l'entrée dans le rêve, contrairement à ce qui se produit chez Rowling, où le lecteur comprend les événements comme relevant presque toujours de la réalité, même s'il s'agit de la réalité bien particulière des sorciers. Le rêve prend donc une plus grande importance chez Carroll que chez Rowling. Par ailleurs, la frontière demeure présente lors du réveil d'Alice, pour marquer à nouveau les limites avec la réalité. Le contenu et la forme s'allient pour souligner l'importance de cette frontière, marquée par la métamorphose. Dans le chapitre intitulé « Shaking », Alice prend la Reine Rouge à bout de bras, après l'avoir menacée de la transformer en chaton dans le chapitre précédent. L'illustration de John Tenniel nous montre par ailleurs exactement cela. Le texte indique qu'Alice secoue la Reine dans les airs.

Voici ce que l'on peut voir sur l'illustration:

Figure 1



Et voilà ce qui survient : « The Red Queen made no resistance whatever; only her face grew very small, and her eyes got larger and green : and still, as Alice went on shaking her, she kept on growing shorter – and fatter – and softer – and rounder – and – » (TLG, p. 235). Le texte est interrompu sur cette page-ci; le lecteur doit tourner la page et lire le chapitre suivant, intitulé « Waking », et ne contenant que deux choses, soit une illustration d'un chaton noir tenu à bout de bras, disposée sur la page au même endroit que l'illustration

précédente, ce qui accentue l'effet de métamorphose, et la phrase suivante : « – and it really was a kitten, after all. » (TLG, p. 236).

Figure 2



L'objet du rêve, la Reine Rouge, est transformé dans la réalité en chaton noir. Il devient clair que le rêve transforme la réalité; la frontière entre le rêve et le monde réel jette un éclairage qui modifie l'objet de la réalité dans le rêve, qui le soumettent donc à des lois totalement différentes de celles du monde réel.

Cependant, dans les romans carrolliens, de la même façon que chez Rowling, la frontière ne se limite pas à cette délimitation entre extérieur et intérieur, rêve et réalité. Elle réapparaît de nombreuses fois dans l'œuvre, en maintenant l'occurrence d'un flou caractéristique, qui fait hésiter le lecteur quant à savoir dans quel type d'univers il se trouve. Dans les romans d'*Alice*, ces passages sont d'ailleurs marqués typographiquement par une suite d'astérisques. Dans certains cas, il est question d'ambiguïté, dans d'autres cas, il s'agit littéralement de métamorphose. Dans l'un de ces passages, soit celui où Alice change de case pour la première fois sur l'échiquier, l'héroïne va jusqu'à se méprendre entre des abeilles et des éléphants. Un instant plus tard, elle saute par-dessus l'un des petits ruisseaux qui séparent les cases de l'échiquier, et c'est tout l'environnement qui se transforme. Alice se retrouve dans un train, entourée de créatures humaines et animales. Dans la réalité, un tel phénomène désarçonnerait le lecteur, mais le rêve permet ces glissements ambigus ou même brutaux.

Un autre de ces passages caractéristiques survient lorsque Alice discute avec la Reine Blanche dans un boisé. Elle vient d'aider la Reine à ajuster son châle. Elle s'enquiert de l'état du doigt de la Reine, cette dernière s'étant piquée avec sa broche :

« 'Oh, much better!' cried the Queen, her voice rising into a squeak as she went on. 'Much be-etter! Be-e-e-etter! Be-e-ehh!' The last word ended in a long bleat, so like a sheep that Alice quite started. She looked at the Queen, who seemed to have suddenly wrapped herself up in wool Alice rubbed her eyes, and looked again. [...] And was that really – was it really a shecp that was sitting on the other side of the counter? » (TLG, p. 174-175).

Le lecteur et Alice assistent cette fois-ci à une véritable métamorphose de la Reine Blanche en brebis. Le châle devient laine tandis que le « better » devient un véritable bêlement. Alice vient de traverser une autre case de l'échiquier, elle vient de franchir une nouvelle frontière. Ainsi, même l'univers du rêve est entrecoupé; à l'intérieur même de celui-ci, des frontières en délimitent les épisodes. Parfois le rêve change du tout au tout, parfois il glisse doucement vers une autre direction par le biais d'une métamorphose. Si Alice se permet de dormir, le lecteur, quant à lui, demeure en situation d'éveil en raison de ces apparitions régulières de la frontière; il doit se demander à chaque fois dans quel univers il va se retrouver, et quelles lois sont en vigueur dans ce nouvel endroit.

Un glissement semblable à ceux qui ont été décrits précédemment survient à la fin du même épisode. Tandis qu'Alice poursuit un œuf qu'elle veut acheter dans la boutique de la brebis, les choses autour d'elle se transforment en arbres, et Alice s'attend à ce que l'œuf fasse de même : « However, the egg only got larger and larger and more and more human : when she had come within a few yards of it, she saw that it had eyes and a nose and mouth; and, when she had come close to it, she saw that it was HUMPTY DUMPTY himself. » (TLG, p. 181). L'importance de ces métamorphoses laisse croire que le rêve possède cette capacité à « transformer » les objets de la réalité. Et il n'est pas anodin que Humpty Dumpty lui-même, qui se prétend maître des mots, soit l'objet d'une métamorphose. Ainsi, de l'autre côté de la frontière, le langage lui-même serait soumis aux transformations et aux glissements, en plus d'être souvent lui-même déclencheur de métamorphoses (comme nous l'a si bien montré l'exemple du be-e-etter qui devient un bêlement).

Ainsi, le lecteur perçoit l'univers merveilleux des romans d'*Alice* comme un univers instable, soumis à de nombreuses transformations, puisqu'il s'agit de l'univers du rêve. Ces fréquents passages, qui mènent Alice d'un endroit à un tout autre endroit, placent le lecteur dans une position où il doit se questionner sur les lois qui régissent l'univers où ils se trouve

soudainement plongé, donc en situation de résolution d'énigme, de blanc à combler. Les nombreuses références au jeu nous incitent à croire que Carroll ne tente pas simplement de présenter à son lecteur un univers où il faut accepter de bonne foi tous les éléments invraisemblables, ou illogiques; il s'agit de jouer à résoudre l'énigme du fonctionnement de ce monde, d'en comprendre la logique. Et Humpty Dumpty, qui personnifie le langage, nous permet de nous rapprocher de la clé de cette énigme. Cependant, nous élaborerons cet aspect de notre analyse lorsque nous nous intéresserons aux règles de fonctionnement des univers que nous étudions.

Enfin, nous avons vu dans ce chapitre que, autant chez Rowling que chez Carroll, le texte oriente la lecture sur un plan ludique. Le genre merveilleux, voire l'appartenance à la tradition du conte, inscrit les romans étudiés dans le domaine de l'enfance, donc dans l'espace du jeu. L'intérêt pour l'enfance dans le contexte social respectif des époques qui ont assisté à la naissance de ces œuvres explique en partie l'adhésion des lecteurs envers ces romans. Pourtant, il semble que l'attrait du lectorat envers ces œuvres réside aussi dans la façon de lire celles-ci. Ainsi, ces univers complexes qui demandent à être reconstruits par les lecteurs le sont un peu à la façon d'un jeu, qui dissémine des énigmes dans le texte que le lecteur est invité à résoudre ou qu'il observe simplement poindre dans le roman. Le lecteur est appelé à reconstruire mentalement l'univers qui lui est donné à lire en le soumettant à certains cadres de référence, en émettant des hypothèses selon le contexte, bref, en laissant son imagination dériver à partir des blancs du texte. De plus, le fait que le texte parvient à contrecarrer les attentes du lecteur et à le surprendre semble contribuer à renforcer son adhésion envers les œuvres en question. C'est du moins ce que notre analyse des préconstruits de l'action et de l'espace nous a permis de constater. Dans le prochain chapitre, nous nous intéresserons au préconstruit du sujet, et traiterons donc de la question du nom et de l'identité. Cela nous permettra de comprendre l'importance du processus qui consiste à nommer dans la construction identitaire et donc de comprendre les règles de fonctionnement de ces univers en miroir que sont le Wonderland de Carroll ainsi que le monde des sorciers de Rowling.

### CHAPITRE 3: LE PERSONNAGE, OU CELUI DONT ON DOIT PRONONCER LE NOM

*'Be what you would seem to be' – or, if you'd like it put more simply – 'Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise.'*<sup>88</sup>

Dans les romans d'*Alice* ainsi que dans les *Harry Potter*, la thématique de la construction de l'identité est particulièrement importante; les personnages principaux sont des enfants confrontés aux graves problèmes qu'implique le fait de grandir. Incontrôlable et inévitable, malgré ce qu'en dit Humpty Dumpty, la croissance opère une série de changements sur la personne, et ces métamorphoses modifient l'identité de l'être touché par celles-ci. La croissance est évidemment une préoccupation centrale dans la vie de tout enfant, donc du lectorat ciblé par les ouvrages que nous étudions ici. Le contenu explique donc en partie l'attrance des lecteurs envers ces romans. Par contre, nous croyons qu'il n'y a pas que le sujet lui-même qui a contribué à provoquer un attachement aussi fidèle à ces romans fétiches; les personnages dégagent une aura de réalisme qui convainc les lecteurs de leur existence dans ces mondes fictifs où ils les découvrent. D'ailleurs, sur la quatrième de couverture des premiers romans de Harry Potter, on peut lire une critique du *Maclean's Magazine* qui va dans ce sens: « Harry and his friends seem intensely real – parents report a frequent refrain of 'they're just like us'<sup>89</sup> ». Pourtant, l'identité des personnages n'est pas complètement établie; celle d'*Alice* est constamment mise en péril, tandis que Harry est confronté à nombre d'épreuves qui le laissent de plus en plus orphelin et qui l'obligent à se construire une identité qui lui est propre, qui diffère de celle de ses parents à qui il ressemble tant. Dans ce chapitre, nous étudierons, à partir du préconstruit du sujet, comment le lecteur construit l'identité du personnage. Nous verrons que celle-ci, qui s'appuie d'abord et avant tout dans ces romans sur l'action qui consiste à nommer, est tributaire d'une image de soi morcelée; le lecteur est appelé à mettre ensemble les pièces du casse-tête que constitue l'identité des personnages du roman.

---

<sup>88</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 80.

<sup>89</sup> J.K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher Stone*, op. cit., quatrième de couverture.

### 3.1 Le pion

Un des parallèles les plus intéressants à établir entre *Through the Looking-Glass* et *Harry Potter and the Philosopher Stone* est celui du jeu d'échec. Dans le premier, Alice compare son chaton Kitty à la Reine rouge du jeu d'échec. Lorsqu'elle traverse le miroir, tout se déroule comme si elle prenait part à une gigantesque partie :

“I declare it's marked out just like a large chess-board!” Alice said at last. “There ought to be some men moving about somewhere – and so there are!” she added in a tone of delight [...]. “It's a great huge game of chess that's being played – all over the world – if this is the world at all, you know. Oh, what fun it is! How I wish I was one of them! I wouldn't mind being a Pawn, if only I might join – though of course I should like to be a Queen, best.” [...] That's easily managed. You can be the White Queen's Pawn, if you like [...]: when you get to the Eight Square you'll be a Queen – ”(TLG, p. 141)

Outre cette conversation entre Alice et la Reine Rouge, Carroll présentait dans la première édition de l'œuvre un document en préface de l'ouvrage (un *Dramatis Personae*) pour dresser le portrait du déroulement de la partie. Ce document n'apparaît pas dans certaines versions ultérieures, parce que Carroll semblait croire que cela mêlait davantage le lecteur. D'ailleurs, certaines personnes ont critiqué la validité du déroulement de la partie parce qu'ils y ont relevé certaines impossibilités. Là n'est cependant pas notre point; l'important est de constater qu'Alice prend la place d'un pion pour se livrer à une partie d'échec grandeur nature. C'est donc dire que le lecteur, en prêtant son intentionnalité au personnage, devient lui-même un participant du jeu. Plus encore, il ne s'agit plus maintenant simplement d'un jeu de faire-semblant (*game of make-believe*), mais bien d'un jeu de règles (*game of rules*), soit les échecs, un jeu complexe exigeant certainement une plus grande concentration de la part du joueur, qui doit élaborer des stratégies pour déjouer l'adversaire.

Dans *Harry Potter*, l'importance accordée au jeu d'échecs attire également notre attention. Dans le temps des fêtes, Ron apprend à Harry à jouer aux échecs version sorcier. « This was exactly like Muggle chess except that the figures were alive, which made it a lot like directing troops in battle. » (HPPS, p. 146). Le parallèle s'établit encore mieux lorsque les héros de Rowling effectuent le même passage qu'Alice, soit celui d'entrer littéralement dans le jeu et de prendre la place de pions du jeu d'échecs. Ainsi, dans le chapitre « Through the trapdoor », Ron, Harry et Hermione prendront respectivement la place d'un cavalier, d'un fou et d'une tour sur le jeu d'échec gigantesque animé par la magie du professeur McGonagall pour poser obstacle à l'être qui cherche à dérober la pierre philosophale :



They were standing on the edge of a huge chessboard, behind the black chessmen, which were all taller than they were and carved from what looked like black stone. Facing them, way across the chamber, were the white pieces. Harry, Ron and Hermione shivered slightly – the towering white chessmen had no faces. ‘Now what do we do?’ Harry whispered. ‘It’s obvious, isn’t it?’ said Ron. ‘We’ve got to play our way across the room.’ Behind the white pieces they could see another door. ‘How?’ said Hermione nervously. ‘I think,’ said Ron, ‘we’re going to have to be chessmen.’ He walked up to a black knight and put his hand out to touch the knight’s horse. At once, the stone sprang to life. The horse pawed the ground and the knight turned his helmeted head to look down at Ron. ‘Do we – er – have to join you to get across?’ The black knight nodded. (HPPS, p. 204)

C’est ainsi que les trois jeunes héros de Rowling prennent place dans le jeu d’échec, comme Alice l’a fait cent cinquante ans avant eux. Comme chez Carroll, les pions du jeu s’animent à la façon de personnages vivants; de plus, chez Rowling, les pions n’ont pas de visage, comme un vase vide n’aspirant qu’à être rempli, un personnage à l’identité non-définie qui attend que le lecteur lui prête son intentionnalité pour prendre part à l’action. C’est en quelque sorte un des blancs que le lecteur tend à combler avec sa propre identité.

L’illustration est donc on ne peut plus claire; les personnages intègrent leur univers à la façon d’un jeu auquel ils prennent activement part. C’est un jeu de stratégie auquel ils se soumettent; ils doivent éviter les ruses de l’adversaire et inférer des hypothèses quant aux possibilités de jeux qui s’offrent à eux... Cela ressemble beaucoup à ce que fait le lecteur, qui tente de concevoir l’univers qui lui est offert à lire, en cherchant à éviter les pièges que ne cesse de lui tendre l’auteur. Le lecteur est par prolongement un pion qui participe au jeu qu’est la lecture. Il s’agit alors de reconstruire l’univers donné à lire de la même façon que l’on résout des énigmes, donc à partir de ce qui est dit dans le texte, et de ce qui ne l’est pas.

### 3.2 *Le nom*

Il en est ainsi pour les préconstruits qui permettent au lecteur d’articuler les différents éléments du texte entre eux. Le préconstruit du sujet ne fait pas exception; le lecteur construit l’identité du personnage comme une énigme à résoudre. C’est à partir du nom que l’identité des personnages se développe, et dans les œuvres étudiées, le processus qui consiste à nommer revêt une importance primordiale. Le nom transporte avec lui des caractéristiques liées à l’identité; l’opération qui consiste à associer un signifié à un signifiant requiert donc beaucoup d’attention, et d’un univers à l’autre, les conventions qui codifient ce procédé ne sont pas toutes les mêmes. C’est entre autres à cela que le lecteur est confronté; il s’agit pour



lui de comprendre les règles associées au processus qui consiste à nommer pour reconstruire mentalement l'identité des personnages qui lui sont présentés dans le texte, ce qu'il effectue à la façon d'un jeu de casse-tête.

Dans les romans d'*Alice*, l'héroïne reçoit d'abord et avant tout un nom. C'est en fait le tout premier mot du roman, si l'on exclut le poème d'introduction et le titre du premier chapitre. Le procédé qui consiste à nommer fait l'objet d'une analyse de Robert D. Sutherland dans son ouvrage *Language and Lewis Carroll*<sup>90</sup>. Dans cette analyse, Sutherland tente d'inférer une théorie sémiotique des écrits de Carroll; évidemment, les procédés scientifiques qui consistent à catégoriser puis à attribuer un nom, donc associer un signifiant à un signifié, sont d'une importance primordiale. Ainsi, le nom servant à identifier un sujet unique, tel que le nom propre Alice, ne comporte pas d'informations précises sur le sujet nommé; il est attribué par le biais de la convention seule. Cependant, selon Sutherland, les choses qui se sont vues attribuer un nom peuvent devenir des objets pour la pensée abstraite; le nom, vu comme une étiquette ou un signe, remplace l'objet désigné. Cela correspond effectivement au concept de « salient worlds » développé par Pavel, où l'objet existe simultanément dans deux mondes; Alice est un personnage-sujet dans le monde de la fabula, tandis que le prénom Alice est pris pour (« is taken as ») le personnage lui-même. Le seul fait d'attribuer un nom suffit amplement à donner une certaine substance au personnage; effectivement, le narrateur ne tentera même pas de décrire son héroïne de façon globale. Le nom seul sert de représentant dans la pensée du lecteur (ainsi que les déictiques associés); celui-ci associera des caractéristiques à l'héroïne en ramassant des parcelles d'informations disséminées tout au long du texte, et surtout en inférant à partir de l'action. C'est ce qui constitue le noyau fixe de l'identité. À partir de celui-ci, le lecteur peut inférer rapidement d'autres propriétés relatives à l'héroïne, par exemple qu'Alice est une enfant, même si le texte ne le précise pas clairement dans un premier temps, puisqu'elle se montre peu intéressée par un livre qui ne comporte pas d'illustrations et de dialogues, qu'elle récite des leçons, etc. Le lecteur la conçoit, selon le monde de son expérience, comme une petite fille tout à fait normale. Tout au long du texte, le personnage acquiert des caractéristiques qui confirment son statut et lui donnent plus d'ampleur : ses cheveux ne bouclent pas, elle a sept ans et demi; le faon de la forêt où les choses n'ont pas de nom confirme également qu'elle est une petite fille.

---

<sup>90</sup> Robert D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll*, The Hague Mouton, 1970, 245 pages.

Alice n'est certes pas une petite fille modèle à laquelle il serait difficile de s'identifier. Elle commet souvent des erreurs, que ce soit au niveau de la grammaire : « “Curioser and curioser!” cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English). » (AAW, p. 16); ou encore lorsqu'elle tente de se remémorer ses leçons : « “The antipathies, I think—” » (she was rather glad there was no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word) » (AAW, p. 11). Outre ces considérations, tel que le mentionne Humpty Dumpty, c'est son nom qui permet cette facilité d'identification au personnage:

“Don't stand chattering to yourself like that,” Humpty Dumpty said, looking at her for the first time, “but tell me your name and your business.” “My *name* is Alice, but—” “It's a stupid name enough!” Humpty Dumpty said with a short laugh: “*my* name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.” (TLG, p. 182)

Deux constatations découlent de cette remarque d'Humpty Dumpty; d'abord le fait que le nom d'Alice peut correspondre à n'importe quoi, c'est donc dire à n'importe qui; ensuite le fait que le nom implique la nécessité de signifier quelque chose. C'est également ce qu'affirmera la Reine Rouge:

“I'm sure I didn't mean—” Alice was beginning, but the Red Queen interrupted her impatiently. “That's just what I complain of! You *should* have meant! What do you suppose is the use of a child without any meaning? Even a joke should have some meaning – and a child's more important than a joke, I hope.” (TLG, p. 221)

Tout se situe donc dans le fait d'attribuer un nom. Voilà pourquoi ce processus est si important dans l'univers carrollien: Alice, qui ne se reconnaît plus au début de ses aventures dans le Wonderland, se demande si elle a été changée en Mabel; le faon dans la forêt où les choses n'ont pas de nom craint Alice seulement lorsqu'il retrouve son nom; le moucheron s'enquit de savoir si les insectes dans le monde d'Alice répondent à leur nom; la Reine Rouge avertit d'ailleurs Alice, au début de la partie d'échec, de se souvenir de qui elle est.

Le fait de catégoriser et de nommer est en soi une opération délicate qui peut s'avérer problématique. C'est ce que révèle ce passage, où le cavalier blanc annonce à Alice qu'il lui chantera une chanson:

“The name of the song is called ‘*Haddocks' Eyes*.’ ” “Oh, that's the name of the song, is it?” Alice said, trying to feel interested. “No, you don't understand,” the Knight said, looking a little vexed. “That's what the name is *called*. The name really is ‘*The Aged Aged Man*.’ ” “Then I ought to have said ‘That's what the *song* is called’?” Alice corrected herself. “No, you oughtn't: that's quite another thing!

The *song* is called '*Ways And Means*': but that's only what it's *called*, you know!" "Well, what *is* the song, then?" said Alice, who was by this time completely bewildered. "I was coming to that," the Knight said. "The song really *is* '*A-sitting On A Gate*': an the tune's my own invention." (TLG, p. 213-214)

Bref, l'opération qui consiste à attribuer un nom est extrêmement capitale et laborieuse parce qu'en plus, il faut distinguer le nom de la chose elle-même et des différentes façons dont on peut appeler cette même chose. Ainsi, dans un passage de ce genre, même la partie fixe de l'identité semble être fragilisée. Cependant, chez Carroll, il semble que cette fragilité soit plus liée au fait de vouloir attribuer le nom qui convient le mieux aux objets, pour les désigner convenablement. À plusieurs endroits du texte, Alice éprouve une certaine difficulté à identifier les individus; c'est le cas par exemple du fameux valet en livrée, qui a une tête de poisson : « suddenly a footman in livery came running out of the wood – (she considered him to be a footman because he was in livery : otherwise, judging by his face only, she would have called him a fish) » (AAW, p. 50). Sutherland, dans son analyse de l'œuvre, relève d'ailleurs ces incidences lorsqu'il explique le processus de l'attribution des noms et de la catégorisation, car cela est souvent problématique dans l'œuvre, comme le montre l'extrait précédemment cité. Une certaine ambiguïté règne pour identifier les objets, comme c'est le cas dans la chanson du Jardinier, tirée du roman *Sylvie et Bruno* (que l'auteur a écrit quelques années plus tard mais qui connut beaucoup moins de succès que les romans dont il est question ici). C'est ce qui se produit par exemple dans *Through the Looking-Glass*, lorsque Alice aperçoit d'énormes créatures qui ont une trompe et qui voltigent au-dessus de fleurs gigantesques, qu'elle prend d'abord pour des abeilles, mais qui s'avèrent être des éléphants: « However, this was anything but a regular bee : in fact it was an elephant » (TLG, p. 145). L'allusion à l'éléphant nous permet d'effectuer un rapprochement avec l'œuvre précédemment mentionnée.<sup>91</sup> De plus, à d'autres endroits du texte, nous relevons le fait qu'Alice doit regarder par deux fois, exactement comme dans la chanson: « Alice rubbed her eyes, and looked again » (TLG, p. 174-175). La métamorphose est souvent impliquée dans ce type d'occasions, tout comme l'oeuf de la boutique de la brebis se transforme en Humpty Dumpty, ou comme la Reine Rouge, à la toute fin du roman, se transforme en Kitty, mais nous reviendrons ultérieurement sur ces passages, lorsque nous examinerons la question de la métamorphose. Toujours est-il que ces exemples démontrent qu'il s'agit bien du processus

---

<sup>91</sup> La chanson est la suivante: « He thought he saw an Elephant/ That practised on a fife; /He looked again and found it was/ A letter from his wife. » Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*, Paris, Seuil, coll. Points, 510 pages.

qui consiste à nommer, à identifier, ce qui revient en quelque sorte exactement à « établir l'identité<sup>92</sup> ».

Le nom comporte donc en lui-même une partie des propriétés qui font du personnage ou de l'objet ce qu'ils sont. Il recèle une grande partie de l'identité. Cependant, il a surtout une fonction utilitaire; il faut y répondre:

"I can tell you the names of some of them." "Of course they answer to their names?" the Gnat remarked carelessly. "I never knew them do it." "What's the use of their having names," the Gnat said, "if they wo'n't answer to them?" "No use tho them," said Alice; "but it's useful to the people that name them, I suppose." (TLG, p. 149).

Cependant, il faut surtout se souvenir de son nom, parce que l'oubli de celui-ci signifie la perte de ce qui est le plus stable dans l'identité. Même si l'on véhicule le fantasme d'y échapper, la perte du nom ouvre sur une perspective très angoissante pour les créatures du Wonderland ou de l'univers du miroir:

"I suppose you don't want to lose your name?" "No, indeed," Alice said, a little anxiously. "And yet I don't know," the Gnat went on in a careless tone: "only think how convenient it would be if you could manage to go home without it! For instance, if the governess wanted to call you to your lessons, she would call out 'Come here-', and there she would have to leave off, because there wouldn't be any name for her to call, and of course you wouldn't have to go, you know." "That would never do, I'm sure," said Alice: "the governess would never think of excusing me lessons for that. If she couldn't remember my name, she'd call me 'Miss,' as the servants do." (TLG, p. 151-152)

Nous reviendrons sur cet aspect lorsque nous parlerons de l'identité métamorphosée. Mentionnons toutefois qu'Alice n'est pas dupe, et sait que l'on ne peut exister en échappant totalement à l'attribution d'une quelconque désignation, ne serait-ce que le très englobant « mademoiselle » auquel les servantes ont recours.

Dans les romans d'*Harry Potter*, l'identité est soudée de façon tout aussi intense au nom du personnage. Le processus d'énonciation revêt une importance primordiale. En effet, lorsqu'il est question d'effectuer un acte magique, le sorcier fait appel à une formule, à un sort, qu'il doit énoncer. Il ne s'agit donc pas simplement de manier une baguette magique. Rowling, en créant son héros, semble avoir procédé de la même façon qu'un magicien; elle ne s'est pas contentée de lui donner vie du bout de sa plume, mais elle s'est longuement attardée à lui donner un nom. En effet, dans le premier chapitre, qui constitue en fait le

---

<sup>92</sup> Willerval, Bernard (sous la dir.), *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990, p. 506.

prologue du roman, Rowling présente son personnage principal en utilisant une de ses techniques favorites, soit celle de l'accumulation. La première mention du héros apparaît dès le titre du chapitre un: « The Boy who Lived » est en fait le premier surnom qui désigne Harry comme étant l'enfant ayant survécu au sort jeté par Voldemort, qui aurait dû être fatal au héros. Le chapitre est présenté du point de vue d'un narrateur omniscient, qui dresse dans un premier temps le portrait des Dursleys, la famille adoptive de Harry. Pourtant, dès le troisième paragraphe, on mentionne le nom des Potter, et plus spécifiquement « Mrs Potter », comme étant la soeur de Mrs Dursley. On ne dit pas grand chose sur eux, sinon qu'ils sont des gens que les Dursleys veulent tenir le plus possible éloignés d'eux. Peu de temps après, Mr Dursley aperçoit des éléments qui lui paraissent suspects, anormaux; il saisit une bribe de la conversation de quelques personnages vêtus de façon plutôt curieuse: « The Potters, that's right, that's what I heard – ' – yes, their son, Harry – ' » (HPPS, p. 9). Dans ce passage, Rowling greffe subtilement le prénom au nom. Un peu plus loin, Rowling confirme le prénom du héros:

Mr Dursley wondered whether he dared tell her he'd heard the name 'Potter'. He decided he didn't dare. Instead he said, as casually as he could, 'Their son – he'd be about Dudley's age now, wouldn't he?' 'I suppose so,' said Mrs Dursley stiffly. 'What's his name again? Howard, isn't it?' 'Harry. Nasty, common name, if you ask me.' (HPPS, p. 11)

Le nom du héros est confirmé: il s'agit de Harry Potter. L'identité du héros se développera à partir de cette désignation. Il est d'ailleurs souligné dans le texte que ce prénom a la caractéristique d'être commun, ce qui est très utile lorsque l'on veut faciliter l'identification au héros. D'ailleurs, la description du personnage ne le montre pas sous une perspective qui en fait un être d'exception:

Harry had always been small and skinny for his age. [...] Harry had a thin face, knobbly knees, black hair and bright-green eyes. He wore round glasses held together with a lot of Sellotape because of all the times Dudley had punched him on the nose. The only thing Harry liked about his own appearance was a very thin scar on his forehead which was shaped like a bolt of lightning. (HPPS, p. 20)

Harry n'est pas montré sous un jour extrêmement flatteur; comme la plupart des gens, il a de nombreux petits défauts. Le fait qu'il n'aime que peu de choses en lui nous laisse penser qu'il n'a pas une estime de lui-même qui le ferait se considérer comme un être supérieur aux autres. D'ailleurs, c'est cette assurance d'être une personne tout à fait ordinaire, une simple victime, qui lui fait penser que Hagrid commet une erreur lorsqu'il lui annonce qu'il est un sorcier:

Harry, instead of feeling pleased and proud, felt quite sure there had been a horrible mistake. A wizard? Him? How could he possibly be? He'd spent his life being clouted by Dudley and bullied by Aunt Petunia and Uncle Vernon; if he was really a wizard, why hadn't they been turned into warty toads every time they'd tried to lock him in his cupboard? If he'd once defeated the greatest sorcerer in the world, how come Dudley had always been able to kick him around like a football? (HPPS, p. 47)

La seule chose qui différencie Harry des autres, c'est cette cicatrice sur son front qu'il aime bien. Malgré le fait qu'il est décrit avec beaucoup plus de précision qu'Alice, Harry demeure un garçon assez commun. En fait, outre cette marque en forme d'éclair un peu spéciale, il est assez facile de s'identifier à Harry, ou du moins de s'y attacher. Avant même que le narrateur procède à la description précédemment citée, Harry nous est présenté sous les traits d'un bébé, orphelin qui plus est. C'est un héros qui a besoin d'être adopté, et il semble que c'est ce qu'ont fait les lecteurs, dans la mesure où ils ont au moins certainement adopté la série de romans.

Comme chez Alice, c'est le nom qui établit l'identité du héros. Le professeur McGonagall est la toute première à l'affirmer: « "He'll be famous – a legend – I wouldn't be surprised if today was known as Harry Potter day in future – there will be books written about Harry – every child in our world will know his name!" » (HPPS, p. 15). C'est d'ailleurs en ce nom bien spécial que les sorciers du pays boivent le soir même de cette déclaration: « people meeting in secret all over the country were holding up their glasses and saying in hushed voices: 'To Harry Potter – the boy who lived!' » (HPPS, p. 18)

L'importance du nom est soulignée de bien d'autres façons dans la série. Nous l'avons déjà mentionné, mais il n'est pas insignifiant que Rowling gratifie ses personnages secondaires d'un jeu de langage: Neville Longbottom, Severus Snape, Argus Filch ou Nearly Headless Nick (même si ce dernier n'est qu'un surnom) n'en sont que quelques exemples parmi tant d'autres. Les auteurs des livres scolaires que doit se procurer Harry reçoivent le même traitement: c'est ainsi que l'auteur d'un livre sur la métamorphose se voit baptisé Emeric Switch, tandis que l'auteur d'un livre sur les potions magiques reçoit un nom aussi suggestif que Arsenius Jigger (HPPS, p. 52). Fournir l'effort d'un jeu de mots pour nommer les personnages contribue à renforcer le caractère, disons-le, caricatural des personnages, et de faciliter ainsi l'identification des lecteurs à ceux-ci. Rowling procède de la même façon que les auteurs de contes; le nom des personnages devient ainsi une étiquette, un prête-forme dans lequel le lecteur repère une catégorie à laquelle il peut adhérer, ou non.

Dans cette optique, il est utile de revenir sur le cas de Harry; l'histoire de Harry présente ce que l'on nomme en psychanalyse le roman des origines, comme le rapportent par exemple Benoît Virole<sup>93</sup>, Denis Labbé et Gilbert Millet<sup>94</sup> ou encore Éric Auriacombe<sup>95</sup>. Tout comme c'est le cas pour Cendrillon, Harry vit avec la conviction que les parents cruels qui l'éduquent, c'est-à-dire les Dursleys, ne sont que ses parents adoptifs; il nourrit l'espérance que ses véritables parents sont des êtres admirables et exceptionnels, état de fait que lui renvoient les gens qui lui parlent de ses parents (à l'exception de Severus Snape): Hagrid considère comme un outrage le fait de camoufler la mort de James et Lily Potter sous les apparences d'un accident de voiture, Harry apprend très tôt que son père était un excellent attrapeur dans l'équipe de Quidditch de Gryffindor à son époque, ou encore il découvre à la fin du premier roman que sa mère a tout bonnement donné sa propre vie pour le sauver. Dans les autres romans, la réputation des parents de Harry est tout aussi flatteuse et en fait des êtres extraordinaires, auxquels le héros a certainement envie de s'identifier. Les nombreux commentaires des gens qui lui disent qu'il est le portrait de son père mais qu'il a les yeux de sa mère contribuent également à renforcer cette identification qu'a Harry envers ses parents. Ce roman des origines, qui consiste à retracer sa provenance dans des êtres spéciaux, qui font de soi, par prolongement, un être d'exception, est un fantasme inconscient chez l'enfant selon la théorie psychanalytique. Il devient ainsi facile pour le lecteur enfant de s'identifier au héros, de lui envier sa situation d'être d'exception et ses parents extraordinaires. De cette façon, le lecteur, en s'identifiant au héros, qui paraît ordinaire dans un premier temps, entre dans le jeu de façon encore plus concrète; il devient le pion du jeu d'échec que représente Harry.

Chez Carroll, le texte ne présente pas Alice comme l'héroïne d'un roman des origines. Cependant, celle-ci est la victime d'incessantes métamorphoses; de plus, elle mentionne dès le début de *Through the Looking-Glass*, lorsqu'elle fait part à la Reine rouge de son désir de se joindre au jeu, qu'elle préférerait être une Reine plutôt qu'un pion, souhait qui se réalisera d'ailleurs à la fin de l'ouvrage. Ainsi, comme chez Rowling, l'héroïne carrollienne nourrit l'espoir que son processus de croissance la mènera à se développer en un être au destin

---

<sup>93</sup> Benoît Virole, *L'enchantement Harry Potter*, Éditions des archives contemporaines, Hachette Littératures, 2001, p. 70

<sup>94</sup> Denis Labbé et Gilbert Millet, *Harry Potter à l'école des sorciers*, op. cit., 127 p.

<sup>95</sup> Éric Auriacombe, « Les contes et la psychanalyse » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 72-86.

exceptionnel, ce qui favorise probablement chez le lectorat cible une identification au personnage.

### 3.3 *Le non-being, ce que l'on ne nomme pas*

L'identité des personnages se développe au fur et à mesure qu'ils sont confrontés aux problèmes liés au processus de la croissance. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la façon dont le lecteur est appelé à reconstruire mentalement l'identité des personnages que le texte lui présente. Comme c'était le cas pour le schéma narratif et la perception de l'espace occupé par les univers, le lecteur doit imaginer les éléments constitutifs de l'identité des personnages en assemblant des éléments à la façon d'un casse-tête et en comblant des blancs.

Il n'y a pas que les blancs qui se situent au niveau syntagmatique que le lecteur doit chercher à remplir, comme le mentionne Iser; ceux qui se situent au niveau paradigmatique peuvent également l'être, ou du moins ils peuvent stimuler l'activité imaginaire du lecteur. Par ailleurs, le blanc formé par l'absence et le « non-être », ou le « non-being », occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Carroll et fait l'objet de nombreuses analyses. Citons par exemple un article paru dans *The philosopher*, intitulé « Lewis Carroll and the Search for Non-Being<sup>96</sup> ». Dans cet article, l'auteur démontre que Carroll adopte un point de vue héraclitéien, c'est-à-dire que chaque individu du monde est soumis à des transformations mais conserve son essence, son identité propre. Le monde du miroir traduit cette pensée; chaque objet possède son reflet inversé, c'est-à-dire un objet qui lui est identique tout en étant aussi son opposé. Ainsi, l'anniversaire a pour contraire le non-anniversaire, et le deuxième existe autant pour Humpty Dumpty que le premier.

Le texte offre de nombreuses preuves de l'existence du « non-being », s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Du moins offre-t-il de nombreuses occasions pour le lecteur de s'interroger sur celui-ci. Le texte insiste à plusieurs endroits sur l'absence plutôt que sur la présence. Ainsi, le Chapelier offre à Alice du vin alors qu'il n'y en a pas sur la table; Alice cherche sur une bouteille la mention du mot « poison » pour savoir si elle peut boire le contenu de la dite bouteille, et cette mention se révèle absente; le pot de marmelade à l'orange qu'Alice prend dans ses mains lors de sa chute dans le puits se révèle être vide, etc.

---

<sup>96</sup> Phinhas Ben-Zvi, « Lewis Carroll and the Search for Non-Being » in *The Philosopher*, Volume LXXXX no1, <http://www.the-philosopher.co.uk/alice.htm> [31-08-2010].



Plus encore, il arrive parfois que les choses n'aient pas de nom: « "What *does* it call itself, I wonder? I do believe it's got no name – why, to be sure it hasn't!" » (TLG, p. 153). Henri Laporte, dans son ouvrage *Alice au pays des merveilles : Structures logiques et représentations du désir*<sup>97</sup>, relève également d'autres incidences semblables de l'existence du « non-being ». Par exemple, dans *Through the Looking-Glass*, « Nobody », c'est-à-dire « Personne », est littéralement personnifié : « "I see nobody on the road," said Alice. "I only wish I had such eyes," the King remarked in a fretful tone. "To be able to see Nobody! And at that distance too! Why, it's as much as I can do to see real people, by this light!" » (TLG, p. 194). Ce personnage qu'est Nobody acquiert d'ailleurs plus de substance, aussi paradoxal que cela puisse paraître, lorsque le Roi en parle pour la deuxième fois :

"Who did you pass on the road?" the King went on, holding out his hand to the Messenger for some more hay. "Nobody," said the Messenger. "Quite right," said the King: "this young lady saw him too. So of course Nobody walks slower than you." "I do my best," the Messenger said in a sullen tone. "I'm sure nobody walks much faster than I do!" "He ca'n't do that," said the King, "or else he'd have been here first." (TLG, p. 197)

Encore une fois, le lecteur est placé devant une énigme à résoudre car il doit comprendre le double sens impliqué dans ce dialogue, soit le point de vue du roi, qui croit complimenter le Messenger, et le point de vue du Messenger, qui lui, au contraire, se sent insulté. Ce n'est pas le seul endroit du texte où le lecteur doit exécuter une gymnastique semblable avec les concepts. Cela était déjà survenu dans le premier voyage au Wonderland, lors du thé chez les fous : « "Take some more tea," the March Hare said to Alice, very earnestly. "I've had nothing yet," Alice replied in an offended tone: "so I ca'n't take more." "You mean you ca'n't take *less*," said the Hatter: "it's very easy to take *more* than nothing." » (AAW, p. 65). Ce sont également les mots du texte qui nous incitent à croire que l'auteur place le lecteur devant une devinette à résoudre. C'est en effet lors de ce passage que le Chapelier pose une devinette à Alice qui demeure en réalité sans réponse:

"Have you guessed the riddle yet?" the Hatter said, turning to Alice again. "No, I give it up," Alice replied. "What's the answer?" "I haven't the slightest idea," said the Hatter. "Nor I," said the March Hare. Alice sighed wearily. "I think you might do something better with the time" she said, "than wasting it in asking riddles that have no answers." (AAW, p. 62-63)

---

<sup>97</sup> Henri Laporte, *Alice au pays des merveilles: Structures logiques et représentations du désir*, Paris, Mame, 1973, 103 pages.

Ainsi, le blanc est voué à ne pas être comblé. Cependant, l'insistance du Chapelier place Alice, et par le fait même le lecteur, dans la position de ceux qui doivent résoudre la devinette. Il va sans dire qu'un lecteur un tant soit peu intéressé par le texte laissera son imagination dériver l'espace d'un instant vers une hypothèse de réponse, et ce même en régime de lecture-en-progression. Bref, à l'image de ces devinettes laissées sans réponse, même si le nom établit l'identité d'Alice de façon assez solide pour que le lecteur l'utilise comme noyau identitaire du personnage, l'identité se révèle constamment en dérive, comme le démontrent les nombreux blancs laissés par le texte, que le lecteur a le loisir de combler ou non.

Chez Rowling, l'identité se révèle un concept tout autant criblé de blancs. Encore une fois, tout se passe dans le processus énonciatif: nommer ou ne pas nommer? C'est ce qui se produit dans le cas de Lord Voldemort.

'It begins, I suppose, with – with a person called – but it's incredible yeh don't know his name, everyone in our world knows – 'Who?' 'Well – I don't like sayin' the name if I can help it. No one does.' 'Why not?' 'Gulpin' Gargoyles, Harry, people are still scared. Blimey, this is difficult. See, there was this wizard who went... bad. As bad as you could go. Worse. Worse than worse. His name was...' Hagrid gulped, but no words came out. 'Could you write it down?' Harry suggested. 'Nah – can't spell it. All right – Voldemort.' Hagrid shuddered. 'Don' make me say it again. (HPPS, p. 44-45)

La créature existe-t-elle si on ne la nomme pas? Hagrid résiste à la nommer, comme si le fait d'émettre son nom lui conférerait son existence. Puisque le nom lui-même est craint, cela revient à dire encore une fois que l'identité réside tout bonnement dans celui-ci; ainsi, sans signifiant, le signifié n'existerait pas.

Cependant, comme c'est le cas chez Carroll, le non-être, ou non-being, prend forme malgré le tabou porté sur le nom. On contourne cette difficulté en nommant autrement. C'est ainsi que Lord Voldemort, que Hagrid évitera d'ailleurs de nommer directement, préférant l'appellation 'this wizard', recevra de nombreux surnoms, principalement The-One-Who-Must-Not-Be-Named (Celui-dont-on-ne-doit-pas-prononcer-le-nom) ou You-Know-Who (Vous-Savez-Qui ou Tu-Sais-qui) par ses ennemis qu'il effraie, ou encore The Dark Lord (Le Seigneur des Ténèbres) par ses partisans, qui le craignent également. Le Professeur Dumbledore tentera bien de combattre cette manie des sorciers qui consiste à craindre un nom, cependant, à de rares exceptions près, telles que Harry ou, un peu plus tardivement, Hermione (à partir du cinquième tome), les sorciers persisteront à ne pas vouloir nommer

Voldemort. D'ailleurs, dans le septième tome, Voldemort posera un tabou sur son nom qui lui permettra de repérer les personnes qui prononcent son nom; il utilisera cette tactique pour trouver Harry, puisque celui-ci est un des seuls, à la suite de la mort de Dumbledore, qui ose articuler l'imprononçable vocable.

Un autre exemple par rapport à l'importance de l'énonciation – et de la non-énonciation – concerne les sorts jetés par les sorciers. Nous l'avons mentionné précédemment, pour que la magie ait lieu, le sort doit être prononcé. Ainsi, il est un peu étonnant de constater, à partir du cinquième tome, que les sorciers peuvent apprendre à exécuter des sorts de façon muette, c'est-à-dire des « non-verbal spells » (HPHBP, p. 169). Ainsi, la difficulté est là, bien exemplifiée par Rowling, c'est-à-dire rendre existant ce qui n'est pas nommé:

You will now divide,' Snape went on, 'into pairs. One partner will attempt to jinx the other *without speaking*. The other will attempt to repel the jinx *in equal silence*. Carry on.' Although Snape did not know it, Harry had taught at least half the class (everyone who had been a member of the DA) how to perform a Shield Charm the previous year. None of them had ever cast the Charm without speaking, however. A reasonable amount of cheating ensued; many people were merely whispering the incantation instead of saying it aloud. (HPHBP, p. 170)

Si certains, par exemple Hermione, y parviennent facilement, la difficulté de jeter des sorts non-verbaux demeurera présente pour Harry tout le long du sixième tome. À la fin de ce roman, lorsque Harry tentera de combattre Snape, celui-ci continuera de le narguer sur son incapacité à produire des sorts non-verbaux.

La masse du texte étudié ne nous permet pas d'entrer dans les détails pour apporter d'autres preuves du non-being, mais mentionnons tout de même que Rowling utilise largement le procédé de la dissimulation, et qu'elle met en valeur ce qui ne semble pas exister. Les nombreuses fois où Harry demeure caché sous sa cape d'invisibilité en sont des preuves certaines. C'est de cette façon qu'il effraie, dans le troisième tome, Malefoy et ses amis en se faisant passer pour un fantôme près de la Cabane Hurlante (Shrieking Shack), ou encore lorsqu'il crie depuis sa cape d'invisibilité et fait sursauter une petite fille qui passe dans le corridor de la Salle sur demande, dans le sixième tome. Parlant de ce qui n'est pas... cette fameuse salle a la faculté de n'apparaître que si quelqu'un passe trois fois devant elle en pensant exactement à l'endroit dont il a besoin, ce qui démontre une fois encore toute l'élasticité des propriétés spatiales dans le monde des sorciers. Ainsi, dans le cinquième tome, Harry utilisera cette salle comme lieu d'entraînement pour le groupe d'élèves à qui il enseigne à se défendre, et dans le sixième tome, Malefoy y travaillera en secret pour pouvoir

éventuellement faire entrer des Mangemorts (Death Eaters) dans le château. Bref, une salle qui n'existe pas si on ne la demande pas expressément, voilà un bel exemple du non-being...

### 3.4 L'identité déstabilisée (métamorphosée)

Cependant, entre l'être et le non-être, il y a une identité en développement. Dans les romans d'initiation, il va de soi que le personnage subit une certaine transformation, car il passe d'un état à un autre. Il ne nous surprend guère de relever cet élément à la fois chez Carroll et chez Rowling; dans ces œuvres, des personnages enfants font face à l'inévitable processus de la croissance; ils passent de l'état d'enfance à l'état d'adolescence, ou sont au moins confrontés à cette idée (c'est le cas pour Alice, qui demeure une enfant dans les deux œuvres, sauf dans les épilogues, où il est fait allusion à son avenir en tant que femme). Dans *Alice's Adventures in Wonderland*, Alice se métamorphose tout le long de l'œuvre, depuis le tout premier chapitre jusqu'au dernier; on peut compter jusqu'à neuf métamorphoses, ou changements de taille, pour la seule Alice. En outre, d'autres récurrences de l'idée de transformation parsèment l'œuvre: ainsi, le lecteur assiste à la transformation du bébé de la duchesse en cochon, de la Reine blanche du jeu d'échec en brebis, de l'oeuf qu'Alice tente de saisir dans la boutique de la brebis en Humpty-Dumpty, ou encore de la métamorphose de la Reine Rouge, à la fin de *Through the Looking-Glass*, en Kitty, le chaton de Dinah.

La métamorphose, lorsqu'elle concerne l'héroïne, est une façon supplémentaire de laisser entendre que l'identité d'Alice n'est pas stable et qu'on peut la mettre en doute. « “But I’m not a serpent, I tell you!” said Alice. “I’m a – I’m a –” “Well! *What* are you?” said the Pigeon. ... “I – I’m a little girl,” said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through, that day. » (AAW, p. 48). Alice est-elle réellement une petite fille après de telles transformations? Le texte démontre de plus, par de nombreux autres exemples, que l'héroïne a de la difficulté à reconnaître la personne qu'elle est à la suite de ces changements de taille, car la métamorphose l'a changée considérablement. Par exemple, dès le chapitre deux, « The pool of tears », Alice se questionne sur son identité :

“Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I’ve been changed in the night? Let me think : *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I’m not the same, the next question is “Who in the world am I? Ah, *that’s* the great puzzle!” (AAW, p. 17-18)

C'est également ce que fera le Ver à soie lorsqu'il la rencontrera, et la réponse d'Alice montre encore une fois combien cette question reste sans réponse : « "Who are you?" said the Caterpillar. [...] Alice replied, rather shyly, "I – I hardly know, Sir, just at present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then." » (AAW, p. 40-41). Et la réponse à la question suivante est sans équivoque : « I ca'n't explain *myself*, I'm afraid, Sir, said Alice, because I'm not myself, you see » (AAW, p. 41).

C'est donc dire que l'identité de l'être métamorphosé est fortement ébranlée, voire remise en question, car la métamorphose fait de l'être une autre personne. Il nous semble également intéressant de relever que dans la citation provenant du chapitre « The pool of tears », le narrateur utilise le terme « puzzle »; il semble ainsi qu'il attire l'attention du lecteur sur une nouvelle énigme à résoudre, et donc sur un autre blanc à combler.

Qu'advient-il alors du noyau fixe de l'identité d'Alice? Puisqu'il réside dans le nom, il est d'une importance capitale de s'en souvenir. Malheureusement pour elle, l'héroïne de Carroll n'a pas l'idée de chercher à se rappeler son nom lorsqu'elle vit des événements bouleversants:

Here the White Queen began again. "It was such a thunderstorm, you ca'n't think!" ... I was so frightened, I couldn't remember my own name!" Alice thought to herself "I never should *try* to remember my name in the middle of an accident! Where would be the use of it?" (TLG, p. 225)

Pourtant, la Reine Rouge, au début de *Through the Looking-Glass*, avait bien mis Alice en garde quant à cette nécessité: « "and remember who you are!" » (TLG, p. 146). Et effectivement, ce n'est que lorsque Alice retrouve son prénom, après l'avoir perdu dans la forêt où les choses n'ont pas de nom, qu'elle sait à nouveau qui elle est: « "However, I know my name now," she said: "that's *some* comfort. Alice – Alice – I wo'n't forget it again." » (TLG, p. 154).

Dans les *Harry Potter*, l'idée de métamorphose est également fréquemment présente dans le texte, par exemple lorsque les élèves assistent au cours de Métamorphose (Transfiguration) donné par le professeur McGonagall, où ils doivent transformer certains objets ou animaux en autre chose, comme changer un scarabée en bouton. Cette idée est particulièrement présente dans les deuxième et troisième romans. Dans *Harry Potter and the*

*Chamber of Secrets*, c'est le Polynectar (Polyjuice Potion) qui attire l'attention sur le phénomène de métamorphose.

'All we'd need would be some Polyjuice Potion.' 'What's that?' said Ron and Harry together. [...] 'It transforms you into somebody else. Think about it! We could change into three of the Slytherins. [...] 'This Polyjuice stuff sounds a bit dodgy to me,' said Ron, frowning. 'What if we were stuck looking like three of the Slytherins forever?' 'It wears off after a while,' said Hermione. (HPCOS, p. 120-121)

Ainsi, les personnages sont prêts à se soumettre à la métamorphose; ils décident de fabriquer volontairement la potion qui leur permettra de prendre la place de leurs ennemis pendant un court instant. Néanmoins, l'idée de se transformer soulève quelques inquiétudes, voire celle de voir son identité disparaître, peut-être à jamais. Outre cela, les effets du processus de transformation ne semblent pas non plus être agréables en soi: « 'Here it is,' said Hermione excitedly, as she found the page headed The Polyjuice Potion. It was decorated with drawings of people halfway through transforming into other people. Harry sincerely hoped the artist had imagined the looks of intense pain on their faces. » (HPCOS, p. 124)

Toujours est-il que les trois adolescents, malgré leurs inquiétudes, décident de se soumettre à la métamorphose en buvant le Polynectar. Ils le confectionnent en toute illégalité à l'abri des regards des professeurs, dans une toilette condamnée puisqu'elle est hantée par Mimi Geignarde (Moaning Myrtle). Arrive ensuite le moment de l'ingurgiter:

Pinching his nose, Harry drank the potion down in two large gulps. It tasted like overcooked cabbage. Immediately, his insides started writhing as though he'd just swallowed live snakes – doubled up, he wondered whether he was going to be sick – then a burning sensation spread rapidly from his stomach to the very ends of his fingers and toes. Next, bringing him gasping to all fours, came a horrible melting feeling, as the skin all over his body bubbled like hot wax, and before his eyes, his hands began to grow, the fingers thickened, the nails broadened and the knuckles were bulging like bolts. His shoulders stretched painfully and a prickling on his forehead told him that hair was creeping down towards his eyebrows; his robes ripped as his chest expanded like a barrel bursting its hoops; his feet were agony in shoes four sizes too small... (HPCOS, p. 162)

Il n'est pas insignifiant que Harry se transforme en quelqu'un de plus grand que lui. Comme pour Alice, il s'agit bien de la croissance: c'est celle-ci qui déclenche et impose la métamorphose. L'expérience n'est certes pas des plus agréables; elle est douloureuse, et provoque des réactions et des sensations particulières. Elle provoque surtout le sentiment d'être quelqu'un d'autre, et Rowling l'exemplifie de façon littérale, puisque Harry semble être Goyle, un élève de la maison de Serpentard: « Harry unlocked his door and stepped in



front of the cracked mirror. Goyle stared back at him out of dull, deepset eyes. Harry scratched his ear. So did Goyle. » (HPCOS, p. 162) L'opposition entre Harry et Goyle est bien marquée par l'alternance des prénoms des personnages à chaque phrase, pour bien montrer ce que fait Harry et ce que fait son reflet, qui lui a la forme de Goyle. En fait, Harry, même en ayant le corps de Goyle, sait qu'il n'est pas Goyle, malgré ce que lui montre son reflet: «So this was what it felt like, being Goyle » (HPCOS, p. 162) se dit-il, avant même de se regarder dans le miroir. Harry ne se reconnaît pas dans le miroir; le miroir ne lui renvoie pas l'image de ce qu'il fait, mais plutôt l'image de quelqu'un d'autre en train de faire les mêmes actions que lui, comme un double moqueur qui s'amuserait à l'imiter. Ainsi, même si elle est fragilisée, la partie fixe du noyau identitaire, en l'occurrence le prénom de Harry, demeure stable.

Les personnages des *Harry Potter* feront un large usage de cette potion étonnante, pendant toute la série, ce qui démontre bien l'importance de l'idée de métamorphose. Dans le quatrième tome, c'est Barty Croupton Jr qui l'utilisera pendant toute l'année scolaire pour se faire passer pour Maugrey Fol'Oeil (Mad Eye Moody), le professeur de Défense contre les forces du mal. Dans le sixième tome, les comparses de Malefoy, soit Crabb et Goyle, ceux en qui Harry et Ron se transforment dans l'extrait précédemment cité, l'utiliseront pour garder en passant inaperçus l'endroit où Malefoy travaille en secret. Enfin, dans le dernier tome, le trio de héros l'utilisera pour mettre à exécution certains de ses plans, comme la visite au Ministère de la magie ou encore la visite de Godric Hollow, c'est-à-dire le lieu de naissance de Harry.

Il n'y a pas que les potions magiques qui permettent à un sorcier de se transformer; de rares sorciers sont des Animagi, c'est-à-dire des mages capables de prendre l'apparence d'un animal. La thématique des Animagi est particulièrement présente dans le troisième tome de la série, soit *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Le Professeur McGonagall est elle-même un Animagus: elle se transforme régulièrement en chat, et ce faisant conserve son attitude austère ainsi que le marquage autour de ses yeux qui rappelle le cadre de ses lunettes:

he sat down on the wall next to the cat. He didn't look at it, but after a moment he spoke to it. 'Fancy seeing you here, Professor McGonagall.' He turned to smile at the tabby, but it had gone. Instead he was smiling at a rather severe-looking woman who was wearing square glasses exactly the shape of the markings the cat had had around its eyes. [...] 'How did you know it was me?' she asked. 'My dear Professor, I've never seen a cat sit so stiffly.' (HPPS, p. 13)

Le lecteur assiste à la métamorphose de McGonagall dès le premier tome de la série, mais il apprend seulement dans le troisième tome que cette faculté de se transformer en animal n'est pas donnée à tous les sorciers, et que n'est pas un Animagus qui le veut bien. Il n'est pas anodin non plus de constater que le lecteur a d'abord droit à l'animal avant de voir la sorcière, ce qui ne dément pas les théories d'Eco et de Pavel, qui stipulent que le lecteur considérera d'abord les objets du texte comme possédant les mêmes propriétés que celles du monde de son expérience.

Pour en revenir à McGonagall, précisons qu'elle n'est pas le moindre des Animagi. Harry, Ron et Hermione découvrent à la fin du troisième tome qu'il existe trois Animagi non déclarés dans le registre du Ministère de la Magie. Sirius Black, le parrain de Harry que celui-ci considère pendant tout le roman comme un dangereux meurtrier ayant trahi ses parents, est un Animagus: « 'Where's the dog?' 'Not a dog,' Ron moaned. [...]. 'Harry, it's a trap – ' 'What – ' 'He's the dog... he's an Animagus...' » (HPPOA, p. 248). Mentionnons au passage que Rowling utilise la même technique qu'avec McGonagall pour réserver à son lecteur la surprise de découvrir des propriétés insoupçonnées chez certains animaux. Elle fera encore de même pour Peter Pettigrew, celui qui a réellement trahi les parents de Harry:

'What?' Ron said again, holding Scabbers close to him, looking scared. 'What's my rat got to do with anything?' 'That's not a rat,' crooked Sirius Black suddenly. 'What d'you mean – of course he's a rat – ' 'No, he's not,' said Lupin quietly. 'He's a wizard.' 'An Animagus,' said Black, 'by the name of Peter Pettigrew.' (HPPOA, p. 255)

Si les adolescents refusent de croire Lupin et Black à ce moment de l'histoire, ils n'ont plus le choix de les croire lorsqu'ils assistent, un peu plus loin, à la métamorphose de Scabbers en Pettigrew:

Scabbers was frozen in mid-air, his small black form twisting madly – Ron yelled – the rat fell and hit the floor. There was another blinding flash of light and then – It was like watching a speeded-up film of a growing tree. A head was shooting upwards from the ground; limbs were sprouting; next moment, a man was standing where Scabbers had been, cringing and wringing his hands. (HPPOA, p. 268-269)

Encore une fois, Rowling choisit de montrer une métamorphose qui va du plus petit au plus grand, c'est-à-dire qui rappelle le processus de croissance. D'ailleurs, Lupin mentionne bien, lorsqu'il raconte aux enfants comment ses amis sont devenus des Animagi pour l'aider à supporter ses métamorphoses en loup-garou (puisque c'est bien ce qu'est Lupin, et les adolescents assisteront également à sa transformation dans le troisième roman), que ceux-ci,



du moins Sirius et James, le père de Harry, se transformaient en gros animaux, pour être en mesure de se défendre si le loup-garou en venait à vouloir les attaquer. Ainsi, Harry apprend que son père était lui aussi un Animagus non déclaré, et que le surnom qu'il portait, Prongs (Cornedrue), faisait référence aux bois du cerf, puisque c'est cette forme animale qu'il était en mesure de revêtir.

Enfin, outre la récurrence de l'idée de métamorphose par l'existence des Animagi ou encore la transformation en loup-garou, le troisième tome offre encore un autre exemple de changement de forme. Cette fois-ci, il s'agit de l'épouvantard (Boggart). Comme Hermione l'explique, l'épouvantard est une créature qui change de forme pour effrayer: « 'It's a shape-shifter,' she said. 'It can take the shape of whatever it thinks will frighten us most.' » (HPPOA, p. 101). C'est ainsi que lors du cours de défense contre les forces du mal où Lupin met ses élèves en contact avec cette étrange créature, l'épouvantard prend coup sur coup la forme du Professeur Snape, d'une momie, d'un spectre de la mort (banshee), d'un rat, d'un serpent à sonnette, d'un oeil sorti de son orbite, d'une main coupée, d'une araignée géante puis d'une sphère argentée avant d'exploser.

Bref, tout comme chez Carroll, Rowling semble vouloir induire dans l'esprit du lecteur l'idée que l'identité n'est pas fixée de façon rigide dans une forme, du moins, pas totalement. Une certaine partie de l'identité est mobile, comme nous l'explique Thérien avec le concept des préconstruits. L'identité, soumise aux transformations, subit nombre de variations qui la déstabilisent dans l'esprit du lecteur. La plupart du temps, dans les œuvres qui nous intéressent, ces métamorphoses vont dans le sens de la croissance. Ainsi, autour du nom, qui représente le noyau solide de l'identité, le personnage n'est pas fixé définitivement dans une forme unifiée que l'on peut reconnaître comme un tout. Une preuve encore plus flagrante du flou qui entoure l'identité est exemplifié dans les romans que nous étudions: il s'agit de l'idée du morcellement du corps.

### 3.5 *Le jeu du casse-tête à assembler*

Le préconstruit du sujet a comme première nécessité le nom, cela va de soi. Par contre, il serait réducteur de simplifier l'articulation de ce préconstruit à ce seul processus. Nous l'avons vu, l'identité d'Alice est sans cesse en péril dans les romans carrolliens, tandis que les romans de Rowling sont considérés comme des romans d'initiation, où le héros adolescent a pour quête principale la construction de son identité. Dans cette optique, le processus de

construction identitaire se voit marqué par les lacunes et les imprécisions; Alice et Harry sont représentés comme des êtres soumis à la métamorphose, sinon tout simplement morcelés.

Ainsi, chez Carroll, si les parcelles d'informations qui sont fournies au lecteur à propos d'Alice semblent être suffisantes pour que le lecteur prête son intentionnalité au personnage, il demeure incertain que le lecteur aura une vision unifiée et stable de l'identité d'Alice. D'abord, le lecteur qui cherche à obtenir plus d'informations sur l'aspect physique d'Alice se heurte bien souvent à des éléments pouvant difficilement être intégrés à la description d'une personne dite « normale ». Et paradoxalement, c'est souvent à ces endroits du texte que Carroll fait preuve d'une grande volonté de précision, voire d'un désir de rendre le réel perceptible de façon mathématique. Il semble avoir lui aussi bien assimilé la leçon de Poe, qui consiste à contrebalancer l'irréalisme des propos par une rationalité plus affirmée. Chez Carroll, les exemples les plus flagrants sont sans doute les endroits du texte où il mentionne la taille d'Alice; pour ce faire, il fournit au lecteur des données quantitatives : « she was now only ten inches high » (AAW, p. 14); « as nearly as she could guess, she was now about two feet high » (AAW, p. 19); « she soon made out that she was in the pool of tears which she had wept when she was nine feet high » (AAW, p. 20); « [she] did not venture to go near the house till she had brought herself down to nine inches high » (AAW, p. 49).

Il ne nous surprend guère de trouver une telle volonté de quantifier le réel chez Carroll, puisque Charles Lutwidge Dogson, la personne civile qui se cache derrière le nom de plume Lewis Carroll, fut aussi mathématicien et publia plusieurs ouvrages de logique au cours de sa vie. Cependant, elle est un peu en contradiction avec les descriptions d'un corps morcelé que nous retrouvons également tout le long de l'œuvre, qui ne peuvent fournir au lecteur, quant à elles, une image claire de l'héroïne. L'image du « moi », cette « forme totale du corps »<sup>98</sup> qu'un sujet perçoit dans le miroir, lui est donnée comme une *Gestalt* qui permet à l'individu de concevoir son identité comme étant unifiée, figée, nous dit Lacan. Cependant, l'un des moteurs de l'univers carrollien est la métamorphose; c'est un élément dynamique qui permet certes à l'héroïne d'évoluer dans l'histoire, mais qui provoque par le fait même l'absence d'une image du moi unifiée, l'identité ne pouvant ainsi être clairement établie.

La métamorphose entraîne l'idée de morcellement du corps; celle-ci est présente à la fois dans *Alice's Adventures in Wonderland* ainsi que dans *Through the Looking-Glass*. Dans le

---

<sup>98</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 95.

chapitre « Advice from a Caterpillar », il est difficile de se faire une idée précise du corps d'Alice en lisant le passage suivant, qui décrit l'héroïne en pleine métamorphose : « The next moment she felt a violent blow underneath her chin : it had struck her foot! [...] Her chin was pressed so closely against her foot, that there was hardly room to open her mouth » (AAW, p. 46). Si son menton est coincé contre son pied, où sont passés le tronc et les jambes d'Alice? Qu'elle ait ou non un tronc et des jambes, une chose est néanmoins certaine : c'est que les proportions du corps humain ne sont pas conservées. Il est difficile à ce moment-là, pour le lecteur, d'imaginer Alice conformément au monde de son expérience. Le passage suivant va dans le même sens : « she found that her shoulders were nowhere to be found : all she could see, when she looked down, was an immense length of neck, which seemed to rise like a stalk out of a sea of green leaves that lay far below her » (AAW, p. 47). De plus, lors de cet épisode, Alice constate qu'elle ne peut lever les mains jusqu'à sa tête, mais que « son cou pouvait aisément se tordre dans n'importe quel sens, tel un serpent »<sup>99</sup>. Il apparaît clairement que le corps est perçu comme un assemblage de parties séparées, presque autonomes les unes par rapport aux autres. D'ailleurs, dès le chapitre « The pool of tears », un sentiment de disjonction était ressenti par Alice lorsqu'elle constatait l'impossibilité de s'occuper de ses pieds :

“Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I sha'n't be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you : you must manage the best way you can – but I must be kind to them,” thought Alice, “or perhaps they wo'n't walk the way I want to go!” (AAW, p. 16)

Ce passage montre assez clairement qu'Alice attribue une autonomie complète à ses pieds, qui sont pourtant une partie de son propre corps. Elle va même jusqu'à imaginer de leur envoyer une paire de souliers neufs à chaque Noël. Enfin, l'impératif « Off with her head! » (AAW, p. 72) de la Reine de cœur suggère aussi l'idée du corps morcelé, particulièrement dans ce passage où c'est le Chat du Cheshire, cet être qui a l'étonnante capacité de disparaître selon son gré, tout d'un coup ou progressivement, qui est concerné par cet ordre : « The executioner's argument was, that you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from [...]. The King's argument was that anything that had a head could be beheaded, and that you weren't to talk nonsense. » (AAW, p. 76). Effectivement, non-sens il y a, et Carroll présente, par le biais de cette image, une curieuse énigme à résoudre pour son lecteur. Qui a raison? Le lecteur a tout le loisir de tenter de reconstruire

---

<sup>99</sup> Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 134.

mentalement cet étrange puzzle, où l'on doit décapiter une tête qui n'est plus attachée à un corps. Par ailleurs, il nous semble pertinent de mentionner que la théorie d'Iser, qui stipule que plus les blancs sont nombreux, plus l'activité imaginaire du lecteur sera productive, comporte son lot d'implications dans une scène de ce genre : le blanc que le lecteur doit combler, soit celui du corps absent par lequel l'action de décapiter devient possible, est énorme, voire impossible, à obturer. L'intention de proposer un casse-tête ne passe d'ailleurs pas inaperçue dans le texte, alors que Carroll fait apparaître le chat partie par partie quelques instants plus tôt: « [Alice] noticed a curious appearance in the air: it *puzzled* her very much at first, but after watching it a minute or two she made it out to be a grin, and she said to herself "It's the Cheshire-Cat"<sup>100</sup> ».

Dans les *Harry Potter*, la construction de l'image de soi est également marquée par le morcellement. D'abord, il est possible de faire disparaître les os. Dans le deuxième tome, Harry joue une partie de Quidditch en étant poursuivi par un Cognard ensorcelé. Celui-ci parvient finalement à le heurter et à lui briser le bras: « The Bludger had hit him at last, smashed into his elbow, and Harry felt his arm break. Dimly, dazed by the searing pain in his arm, he slid sideways on his rain-drenched broom, one knee still crooked over it, his right arm dangling useless at his side. » (HPCOS, p. 129). Dans un premier temps, aucune partie du corps de Harry n'est disparue, mais le bras est certainement pris à part, comme un morceau de corps désormais inutile. Son bras devient hors de tout doute un membre détaché du reste du corps, du moins est-il pris comme tel, lorsque Gilderoy Lockhart, le professeur de Défense contre les forces du mal, tente de réparer les os brisés:

A strange and unpleasant sensation started at Harry's shoulder and spread all the way down to his fingertips. It felt as though his arm was being deflated. He didn't dare look at what was happening. He had shut his eyes, his face turned away from his arm [...]. His arm didn't hurt any more – but nor did it feel remotely like an arm. [...]. As Harry got to his feet, he felt strangely lopsided. Taking a deep breath he looked down at his right side. What he saw nearly made him pass out again. Poking out of the end of his robes was what looked like a thick, flesh-coloured rubber glove. He tried to move his fingers. Nothing happened. Lockhart hadn't mended Harry's bones. He had removed them. (HPCOS, p. 130)

Le bras n'est plus vu comme une partie du corps appartenant à Harry; il apparaît comme un gant de caoutchouc couleur peau, et il n'obéit plus aux commandes du garçon qui essaie de remuer ses doigts. La vision qu'a Harry de son propre corps n'est alors certainement pas

---

<sup>100</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, op.cit., p. 74. Nous soulignons.

une image de lui-même unifiée, soit une *Gestalt*, une forme totalisante. Il faut également mentionner l'importance accordée à la vision dans ce passage; c'est l'image que l'on a de soi qui permet la constitution de l'identité; dans un premier temps, Harry refuse de voir, il a les yeux fermés; dans un deuxième temps, il les ouvre et fait face à une horreur qui menace de le faire défaillir, l'horreur de voir son propre corps morcelé.

L'activité la plus redoutable cependant en ce qui concerne le morcellement est sans doute le « transplanage » (« Apparition »). Celui-ci est un des moyens que les sorciers utilisent pour se déplacer d'un endroit à l'autre; il consiste en fait à se téléporter. Ce mode de locomotion comporte certains dangers, dont celui du « désartiblement » (« Splinching »): « Not until the fourth [attempt] did anything exciting happen. There was a horrible screech of pain and everybody looked around, terrified, to see Susan bones of Hufflepuff wobbling in her hoop with her left leg still standing five feet away where she had started. » (HPHBP, p. 361). Les membres peuvent se détacher du corps, ce sont des morceaux qui peuvent être pris séparément. Il n'est pas non plus anodin de constater que la personne qui subit le désartiblement se nomme « Bones ». Ron Weasley n'y échappera pas non plus: il échouera son test lorsqu'il tentera d'obtenir son permis de transplanage la première fois parce qu'il perdra la moitié d'un sourcil en chemin, puis il perdra une paire d'ongles en transplanant un peu hâtivement pour échapper à des ennemis dans le dernier roman.

Lorsque le corps n'apparaît pas, à proprement parler, de façon morcelée, une grande importance est accordée aux parties du corps qui sont alors considérées séparément, comme des entités distinctes, par exemple en faisant usage de métonymies. Rowling accorde une grande importance aux sensations physiques, ce qui accentue l'effet de réel, il va sans dire, mais cela produit l'image de corps construits tels des assemblages de morceaux, un peu à la façon d'un casse-tête. C'est le cas par exemple dans le premier tome de la série, particulièrement dans le chapitre intitulé « The mirror of Erised »:

The hairs on the back of Harry's neck prickled. [...] A large black and silver volume caught his eye. He pulled it out with difficulty, because it was heavy, and, balancing it on his knee, let it fall open. A piercing, blood-curdling shriek split the silence – the book was screaming! Harry snapped it shut, but the shriek went on and on, one high, unbroken, ear-splitting note. [...] Filch's pale wild eyes looked straight through him and Harry slipped under Filch's outstretched arm and streaked off up the corridor, the book's shrieks still ringing in his ears. (HPPS, p. 151-152)

Les cheveux se dressent, les yeux regardent au travers des corps, les bras s'étirent; les cris glacent le sang ou déchirent (« split ») les oreilles, lorsque ce n'est pas tout simplement



le silence que l'on déchire; sinon, ce sont les livres eux-mêmes qui possèdent un organe vocal qui leur permet de crier. Nous avons interrompu la citation, mais Rowling continue pendant encore un bon moment en faisant usage des mêmes procédés.

C'est également le cas dans le deuxième tome, par exemple lorsque Moaning Myrtle, le fantôme qui hante les toilettes des filles de Hogwarts, se plaint qu'on lui a lancé un livre à travers le corps: « 'Let's all throw books at Myrtle, because she can't feel it! Ten points if you can get it through her stomach! Fifty points if it goes through her head! Well, ha ha ha! What a lovely game, I don't think!' » (HPCOS, p. 172). L'estomac et la tête prennent alors la forme de cibles; on attire l'attention sur des endroits spécifiques plutôt que sur la forme globale du corps. Soulignons qu'il est fait mention encore une fois d'un jeu.

Ces exemples n'en sont que quelques-uns parmi tant d'autres. Pour démontrer que cette technique est présente tout le long de l'œuvre, mentionnons l'analyse que Joanne Prud'homme fait dans son article « Harry Potter à l'école des juvénistes » du terme « leg » dans *Harry Potter and the Philosopher Stone*. Elle relève les nombreux endroits du texte où il est fait mention de ce terme, ou de ce champ lexical: dans le premier chapitre, Vernon Dursley se dégourdit les jambes (stretch his legs), dans le deuxième chapitre, que Mrs. Figg s'est cassé une jambe (« Mrs Figg's broken her leg ») ou plus loin, lorsque Harry revêt la cape d'invisibilité, qu'il regarde vers ses jambes et n'y distingue que des ombres et des rayons de lune (« looking down at his legs »); bref, le mot « leg » ponctue le texte à maintes reprises. Sinon, on s'intéresse aux genoux ou aux pieds (ce qui n'est pas non plus sans rappeler Alice, qui déplorait de ne plus pouvoir s'occuper de ses propres pieds): on dit par exemple, lorsque le narrateur dresse le portrait de Harry, qu'il a les genoux noueux (« knobbly knees ») ou plus loin, on mentionne que le roi jette sa couronne aux pieds de Harry (« threw it at Harry's feet »). Prudhomme associe d'ailleurs ces répétitions au processus de construction de l'identité: « Se tenir debout, voilà donc, ultimement, le secret que véhiculait cette étrange mise en scène de la jambe. [...] Comme nous l'apprend *Harry Potter*, seules la construction et l'affirmation d'une identité singulière garantissent, ultimement, la possibilité de se tenir debout.<sup>101</sup> »

Ainsi, cette démonstration sert doublement notre argumentation; d'abord en montrant que le corps est considéré comme étant fait de parties distinctes, qui peuvent donc faire état

---

<sup>101</sup> Johanne Prudhomme, « Harry Potter à l'école des juvénistes » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 104-105.

d'un certain morcellement du corps, et ensuite en liant cette idée du morcellement à la construction de l'image de soi et de l'identité. D'ailleurs, le chapitre intitulé « The mirror of Erised<sup>102</sup> » que nous avons mentionné précédemment, laisse supposer que c'est exactement de cet aspect dont il est question. Dans ce chapitre, Harry revêt la cape d'invisibilité de son père puis se contemple dans un miroir enchanté. Alors qu'il tente de s'observer lui-même dans le miroir, la réalité ne lui montre rien du tout, puisqu'il est caché sous la cape d'invisibilité, tandis que le miroir, révélant son plus cher désir, le montre entouré de ses parents, donc il lui présente les origines desquelles il puise son identité.

Il va de soi que lorsqu'on se regarde dans un miroir, on cherche à obtenir une image de soi. C'est bien ce que cherche à faire Harry, même s'il porte la cape d'invisibilité: « Harry move nearer the mirror, wanting to look at himself but see no reflection again. He stepped in front of it. He had to clap his hands to his mouth to stop himself screaming. » (HPPS, p. 152). Ce qu'il aperçoit dans le miroir ne correspond pas du tout à ce qu'il avait imaginé, donc probablement à l'image qu'il a de lui-même, dirait-on dans une optique psychanalytique. L'image que lui renvoie le miroir est bien la sienne, mais il est entouré d'une foule de personnes qu'il ne voit pas dans la pièce. Ainsi, Harry est confronté à une identité qui intègre une famille qu'il ne connaît pas. Nous ne sommes pas seuls à analyser ce passage comme étant une scène de contemplation narcissique de soi, nécessaire au développement de l'enfant en processus de construction identitaire. Éric Auriacombe fait de même, dans son article « Harry Potter et les sortilèges du miroir ». Auriacombe relève également le morcellement du corps, alors que Harry assiste à la disparition de certaines parties de son anatomie, ses pieds

---

<sup>102</sup> Dans ce chapitre, le ton est donné assez rapidement pour induire le lecteur à concevoir le corps comme une entité qui peut se morceler. Tout d'abord, le sapin de Noël est perçu comme étant greffé de membres appartenant à Hagrid: « they found a large fir tree blocking the corridor ahead. Two enormous feet sticking out at the bottom and a loud puffing sound told them that Hagrid was behind it. [...] Hagrid [sticks] his huge hairy face out from behind the tree » (HPPS, p. 144); ensuite, Ron doit arracher ses yeux, au figuré évidemment, à la contemplation du Professeur Flitwick qui fait apparaître des boules de Noël dorées pour décorer un sapin: « Ron [tears] his eyes away from Professor Flitwick » (HPPS, p. 144); Harry souhaite avoir du temps pour chercher dans la bibliothèque avec Ron et Hermione sans que Madame Pince respire dans leur cou: « What they really needed was a long search without Madam Pince breathing down their necks » (HPPS, p. 146); enfin, lorsque Ron et Hermione rejoignent Harry sans avoir rien trouvé sur Nicolas Flamel, ils reviennent en hochant la tête: « Ron and Hermione joined him, shaking their heads » (HPPS, p. 146). Bref, l'attention du lecteur est attirée sur certaines parties du corps, prises de façon séparées.

par exemple. Selon Auriacombe, Harry « expérimente son existence/inexistence devant un miroir en sollicitant son reflet de lui montrer la vérité de son être<sup>103</sup> ».

C'est donc à partir de morceaux multiples, que ce soit les parties de son propre corps ou les reflets de ses ancêtres, qu'Harry est appelé à construire son identité, et Rowling l'exemplifie de façon littérale. Le texte suggère clairement l'idée de morcellement du corps chez les personnages que le jeune garçon contemple dans le miroir: « And slowly, Harry looked into the faces of the other people in the mirror and saw other pairs of green eyes like his, other noses like his, even a little old man who looked as though he had Harry's knobbly knees » (HPPS, p. 153).

Outre cette attention accordée aux différentes parties du corps des membres de la famille de Harry, le corps du jeune héros de Rowling se morcelle lui aussi totalement en apparence dès que celui-ci enfile la cape d'invisibilité: « Harry looked down at his feet, but they had gone. He dashed to the mirror. Sure enough, his reflection looked back at him, just his head suspended in mid-air, his body completely invisible. He pulled the cloak over his head and his reflection vanished completely. » (HPPS, p. 148). Une tête suspendue dans les airs... Cela rappelle évidemment le Chat du Cheshire: « in another minute, the whole head appeared [...]. The Cat seemed to think that there was enough of it in sight, and no more of it appeared. [...] "Who *are* you talking to?" said the King, coming up to Alice, and looking at the Cat's head with great curiosity. » (AAW, p. 74-75). La tête peut donc être isolée du reste du corps autant chez Rowling que chez Carroll. Il faut également relever le fait que la tête, prise séparément, est à l'honneur dans le chapitre en question; on en fait mention trois autres fois à l'intérieur de la seule page suivant cet épisode<sup>104</sup> (HPPS, p. 149).

À propos de la tête, il faut mentionner que ce ne sera pas la seule fois où celle de Harry volera dans les airs sans support visible. Cela surviendra dans le troisième roman, lorsque Crabbe marchera sur la cape d'invisibilité sous laquelle Harry se cache: « Crabbe stumbled –

---

<sup>103</sup> Éric Auriacombe, « Harry Potter et les sortilèges du miroir » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 138.

<sup>104</sup> Il est d'abord fait mention de la tête quand Ron enfile le chandail que sa mère lui a tricoté: « 'I hate maroon,' Ron moaned halfheartedly as he pulled it over his head » (HPPS, p. 149); ensuite, à peine quelques lignes plus loin, quand Percy, le frère de Ron, regarde ce qui se passe en glissant sa tête par la porte du dortoir: « Percy Weasley stuck his head through the door, looking disapproving » (HPPS, p. 149); enfin, lorsque les frères Weasley forcent Percy à enfiler le chandail tricoté par leur mère: « 'I – don't – want ' said Percy thickly, as the twins forced the jumper over his head, knocking his glasses askew » (HPPS, p. 149).



and his huge, flat foot caught the hem of Harry's Cloak. Harry felt a great tug, then the Cloak slid off his face. For a split second, Malfoy stared at him. 'AAARGH!' he yelled, pointing at Harry's head. » (HPPOA, p. 207). La conversation que Harry tient par la suite avec le Professeur Snape accentue cet effet de morcellement, par l'insistance avec laquelle la tête est considérée comme un élément autonome et indépendant du reste du corps:

'Mr Malefoy then saw an extraordinary apparition. Can you imagine what it might have been, Potter?' 'No,' said Harry, now trying to sound innocently curious. 'It was your head, Potter. Floating in mid-air.' 'Maybe he'd better go to Madam Pomfrey,' said Harry. 'If he's seeing things like – ' 'What would your head have been doing in Hogsmeade, Potter?' said Snape softly. 'Your head is not allowed in Hogsmeade. No part of your body has permission to be in Hogsmeade. (HPPOA, p. 209)

Cependant, Snape n'est pas dupe; par la réponse qu'il offre à Harry lorsque celui-ci accuse Malefoy d'être victime d'hallucinations, il ramène rapidement à l'esprit du lecteur le fait que l'identité de Harry, du moins son corps, est une seule entité, unifiée, dont les parties sont soudées entre elles: « 'If your head was in Hogsmeade, so was the rest of you' » (HPPOA, p. 209) lui répond alors Snape.

Bref, chez Rowling tout comme chez Carroll, il semble être d'usage de morceler le corps par le moyen de la décapitation. Il est amusant de relever qu'à d'autres endroits du texte, on fait encore une fois clairement allusion au morcellement du corps par la décapitation. C'est le cas par exemple dans le fameux épisode du Cognard fou, mentionné précédemment, où Harry verra disparaître ses os. Pendant la partie, Harry tente d'inciter Fred Weasley, un des batteurs chargé de détourner les Cognards de la trajectoire des joueurs, à ne plus s'occuper du Cognard ensorcelé, puisqu'il dit que cela l'empêche de bien jouer; Fred lui répond alors: « 'Don't be thick [...] It'll take your head off' » (HPCOS, p. 128). On croirait presque entendre les charmants échos de la Reine de Coeur...

La tête de Harry n'est pas non plus la seule à recevoir ce traitement spécifique. C'est en effet aussi le cas pour Nearly Headless Nick, le fantôme de la maison de Gryffindor:

'Nearly Headless? How can you be *nearly* headless?' Sir Nicholas looked extremely miffed, as if their little chat wasn't going at all the way he wanted. 'Like *this*,' he said irritably. He seized his left ear and pulled. His whole head swung on to his shoulder as if it was on a hinge. Someone had obviously tried to behead him, but not done it properly. (HPPS, p. 92)

Rowling ne fait pas que présenter l'image du presque décapité, elle montre également l'image du proprement décapité, en faisant apparaître sous les yeux du lecteur Sir Patrick Delaney-Podmore, le chef des Headless Hunt, ou Sir Properly Decapitated-Podmore comme le surnomme Nearly Headless Nick: « a large ghost at the front, whose bearded head was under his arm, blowing the horn, leapt down, lifted his head high in the air so he could see over the crowd (everyone laughed) and strode over to Nearly Headless Nick, squashing his head back onto his neck » (HPCOS, p. 103-104). L'auteure ira d'ailleurs jusqu'à imaginer un club de fantômes décapités, les Headless Hunt, qui pratiquent des activités telles que le « Horseback Head-Juggling », le « Head Polo » ou le « Head Hockey » (HPCOS, p. 95). Ces jeux ne sont que mentionnés; il va de soi que ces noms évocateurs stimulent l'activité imaginaire du lecteur, qui a alors tout le loisir de tenter de concevoir de quelle manière les fantômes décapités s'y adonnent. Soulignons également au passage qu'il est encore une fois question de jeu.

Outre l'image des fantômes décapités, Rowling insiste également sur l'acte lui-même dans le troisième tome de la série. Dans ce roman, Buck, l'hippogriffe de Hagrid, reçoit une sentence de mort par décapitation après avoir blessé le jeune Malefoy. L'hippogriffe échappera à cette sentence, cependant, par un habile jeu de trompe-l'œil (ou de trompe-l'oreille), Rowling arrive à faire croire au lecteur que l'acte a bel et bien eu lieu: « There was a jumble of indistinct male voices, a silence and then, without warning, the unmistakable swish and thud of an axe. Hermione swayed on the spot. 'They did it!' she whispered to Harry. 'I d-don't believe it — they did it!' » (HPPOA, p. 243). C'est seulement quelques chapitres plus loin que l'on apprend que le bourreau, sous le coup de la déception, a enfoncé sa hache dans la barrière du jardin en s'apercevant que l'hippogriffe avait disparu.

Enfin, vers la fin de la série, il devient hors de tout doute que le morcellement n'est pas un élément d'importance secondaire dans l'œuvre de Rowling; c'est en effet la thématique centrale du sixième roman, voire du septième également. Le concept d'horcruxe est on ne peut plus explicite:

'A Horcrux is the word used for an object in which a person has concealed part of their soul. [...] Well, you split your soul, you see, said Slughorn, 'and hide part of it in an object outside the body. Then, even if one's body is attacked or destroyed, one cannot die, for part of the soul remains earthbound and undamaged. But, of course, existence in such a form...' (HPHBP, p. 464-465)

C'est la réponse que fait le Professeur Slughorn au jeune Voldemort, à l'époque où on le nomme encore Tom Riddle. Riddle signifiant devinette, l'allusion au jeu ne pourrait être plus claire. Et c'est effectivement sur un jeu de devinettes et d'énigmes que Rowling entraîne son lecteur jusqu'à la fin de son cycle. Est-ce bien ce que Voldemort a tenté de faire, c'est-à-dire de morceler son esprit ou son âme en horcruxes pour atteindre l'immortalité? En combien de morceaux son esprit est-il divisé? Dans quels objets ces morceaux d'âmes sont-ils cachés? De fil en aiguille, le lecteur habile en viendra à se poser la question ultime: Harry est-il lui-même un horcruxe, c'est-à-dire le récipient d'un morceau de l'âme de Voldemort?

Nous reviendrons sur cet aspect dans la partie où nous traiterons du double et du contenant-contenu. Pour l'instant, mentionnons seulement que cette simple mention démontre de façon exemplaire que le morcellement sollicite certes l'imaginaire du lecteur, que ce soit par l'image visuelle que celui-ci peut tenter de se faire d'un corps morcelé, ou encore par la complexité du casse-tête identitaire qu'il doit composer avec les parcelles d'informations que le texte lui fournit à propos des personnages. À mesure qu'il avance dans l'œuvre, le lecteur ajoute, couche sur couche, des facettes supplémentaires aux personnages que le texte lui présente, il structure leur identité de façon de plus en plus complexe. C'est sans doute ce qui fait que les personnages deviennent pour lui de plus en plus réalistes, pour ne pas dire *réels*. Ce geste de lecture, par lequel le lecteur reconstitue mentalement les parties de l'identité du héros à partir de ses morceaux, exige la participation active du lecteur. En se prêtant à ce jeu, bref en reconstituant l'image globale du casse-tête identitaire, le lecteur recrée mentalement son propre héros; à force d'articuler entre eux les différents éléments du personnage, il construit une marionnette qu'il peut animer, à qui il peut prêter son intentionnalité. Bref, il donne en quelque sorte vie au personnage, ne serait-ce que le temps du « faire-semblant ».

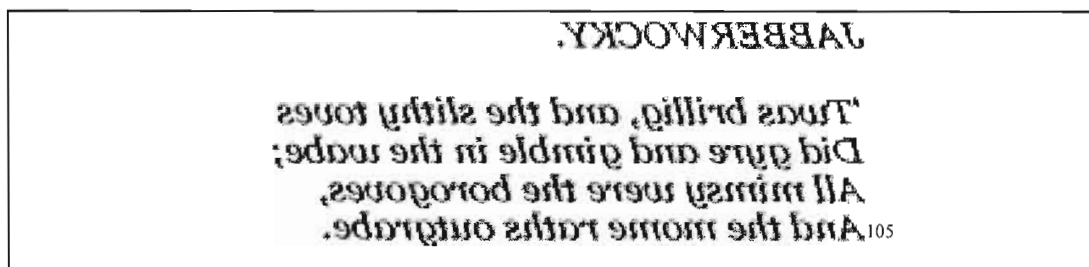
### 3.6 La règle du jeu: des univers en miroir

Dans le chapitre mentionné dans la section précédente, l'écriture de Rowling mène le lecteur au point culminant où Harry arrive face à face avec le miroir du Riséd (« mirror of Erised »), un miroir qui montre le plus cher désir de celui qui s'y contemple; c'est du moins ce qu'on lit, de façon inversée, dans les inscriptions gravées au-dessus: « Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi » (HPPS, p. 152), c'est-à-dire « I show not your face but your heart's desire ». Ces inscriptions inversées nous rappellent évidemment encore une fois les romans

d'Alice, plus spécifiquement la scène où Alice tient un livre devant le miroir qu'elle traversera dans *Through the Looking-Glass*. Par contre, Carroll quant à lui ne se contente pas d'écrire les mots de façon inversée, comme le fait Rowling, c'est-à-dire en commençant par la fin plutôt que par le début; il présente le poème avec une typographie inversée, qui fait en sorte que chaque lettre est imprimée à l'envers. Il faut littéralement tenir le livre devant un miroir pour replacer l'écriture dans le bon sens.

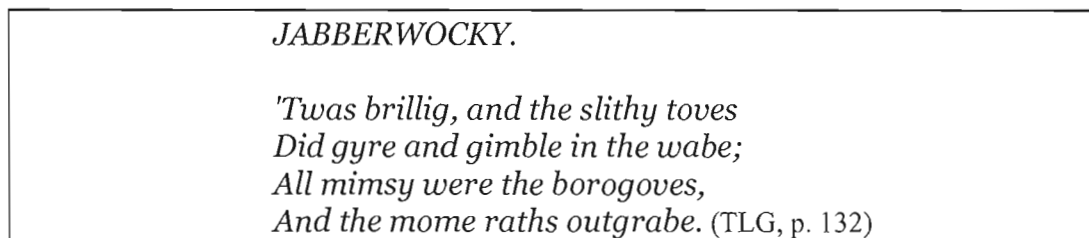
C'est ainsi que:

Figure 3



devient:

Figure 4



Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur est confronté à un texte étrange, un code, donc à une énigme qu'il a le loisir de chercher à résoudre ou non. Contrairement à Carroll, Rowling ne clarifie pas la signification de la phrase gravée au-dessus du miroir en la présentant dans le bon sens; par contre, si Carroll rétablit le sens du texte en faisant tenir le livre à Alice devant le miroir, le lecteur demeure dans une perplexité certaine quant à la signification des mots contenus dans le poème. Nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin; pour l'instant, restons-en à Rowling.

<sup>105</sup> <http://www.ebbemunk.dk/alice/alice6.html>

À l'image de Harry qui se contemple dans le miroir, l'univers de Rowling est construit sous le patron du reflet, du calque de la réalité; tout s'y passe comme si l'univers des sorciers était un double de l'univers moldu, à une différence près, celle-ci étant tout bonnement la magie. D'abord, il est construit sous le même modèle de société: gérée par un gouvernement, plus spécifiquement le ministère de la magie, selon un modèle capitaliste basé sur un système monétaire particulier (« galleons », « sickles » et « knucks »), la société des sorciers tombe dans le piège de la hiérarchie sociale, où sont considérés comme moins dignes de respect ceux qui gagnent un salaire moins élevé, comme c'est le cas pour la famille d'Arthur Weasley: « 'Not as surprised as I am to see you in a shop, Weasley,' retorted Malfoy. 'I suppose your parents will go hungry for a month to pay for that lot.' » (HPCOS, p. 50). Outre leur pauvreté, les Weasley se portent à la défense des Moldus, qui obtiennent eux aussi une considération très peu élevée dans l'échelle sociale, puisqu'ils détiennent moins de pouvoir que les sorciers; cela attire à la famille de Ron encore une fois bon nombre de commentaires désobligeants de la part des familles mieux nanties:

'Busy time at the Ministry, I hear,' said Mr Malfoy. 'All those raids... I hope they're paying you overtime?' He reached into Ginny's cauldron and extracted [...] a very old, very battered copy of *A Beginner's Guide to Transfiguration*. 'Obviously not,' he said. 'Dear me, what's the use of being a disgrace to the name of wizard if they don't even pay you well for it?' (HPCOS, p. 51)

Les Malefoy quant à eux sont au sommet de l'échelle sociale: ils habitent dans un manoir, possèdent un elfe de maison (du moins jusqu'à la fin du deuxième roman) et sont considérés comme une famille au sang noble, c'est-à-dire qui ne comporte pas de sang moldu.

Outre le modèle socio-économique, les sorciers possèdent les mêmes travers humains que les moldus. Par exemple, ils cherchent, comme tous les humains, à épater la galerie en présence des autres, même dans un camping:

Halfway up the field stood an extravagant confection of striped silk like a miniature palace, with several peacocks at the entrance. A little further on they passed a tent that had three floors and several turrets; and a short way beyond that was a tent which had a front garden attached, complete with birdbath, sundial and fountain. 'Always the same,' said Mr Weasley, smiling, 'we can't resist showing off when we get together.' (HPGOF, p. 73)

Ou encore, certains sont propres, tandis que d'autres sont de véritables souillons: « 'Very clean, aren't they, these Muggles?' said the witch called Tonks, who was looking around the kitchen with great interest. 'My dad's Muggle-born and he's a right old slob. I suppose it

varies, just as it does with wizards?’ » (HPOOP, p. 50). Qu’ils soient magiciens ou moldus, les humains ont les mêmes défauts. Ces comparaisons laissent croire que les uns équivalent les autres et que parler des magiciens revient aussi à parler des moldus.

En ce qui concerne les personnages magiciens, comme nous l’avons mentionné précédemment, il faut admettre qu’ils sont construits selon un modèle humain assez réaliste; du moins à mesure que l’œuvre évolue, les personnalités des personnages se complexifient et perdent peu à peu leur aspect caricatural. Les descriptions déjà bien ancrées au départ acquièrent de plus en plus d’épaisseur, et l’identité des personnages, même si une grande partie demeure instable et mobile plutôt que fixe, gagne en substance dans l’esprit du lecteur.

Comme le mentionne Isabelle Smadja<sup>106</sup>, le monde des moldus est présenté de façon si caricaturale qu’il apparaît moins réaliste que l’univers des sorciers. Le lecteur est rapidement amené à percevoir le monde des moldus comme plus près de la fiction que le monde des sorciers, qui représenterait mieux quant à lui la réalité, aussi paradoxal que cela puisse paraître. L’effet de réel dont parle Barthes y contribue sûrement un peu. Rowling mise en général sur des descriptions courtes, efficaces et fonctionnelles, mais qui permettent néanmoins au lecteur de bien saisir l’environnement. Elle attire souvent l’attention du lecteur sur des éléments de décor, sur des objets, des détails, qui permettent de bien camper les personnages dans leur environnement. La description de l’arrivée de Harry sur Diagon Alley en est un exemple assez explicite:

The sun shone brightly on a stack of cauldrons outside the nearest shop. *Cauldrons – All Sizes – Copper, Brass, Pewter, Silver – Self-Stirring – Collapsible* said a sign hanging over them. ‘Yeah, you’ll be needin’one,’ said Hagrid, ‘but we gotta get your money first.’ Harry wished he had about eight more eyes. He turned his head in every direction as they walked up the street, trying to look at everything at once: the shops, the things outside them, the people doing their shopping. A plump woman outside an Apothecary was shaking her head as they passed, saying, ‘Dragon liver, seventeen Sickles an ounce, they’re mad...’ A low, soft hooting came from a dark shop with a sign saying *Eeylops Owl Emporium – Tawny, Screech, Barn, Brown and Snowy*. Several boys of about Harry’s age had their noses pressed against a window with broomsticks in it. ‘Look,’ Harry heard one of them say, ‘the new Nimbus Two Thousand – fastest ever – ‘ There were shops selling robes, shops selling telescopes and strange silver instruments Harry had never seen before, windows stacked with barrels of bat spleens and eel’s eyes, tottering piles of spell books, quills and rolls of parchment, potion bottles, globes of the moon... (HPPS, p. 56)

---

<sup>106</sup> Isabelle Smadja, *Harry Potter, les raisons d’un succès*, Paris, PUF, coll. Sociologie d’aujourd’hui, 2001, p. 12.

Les sens du lecteur sont interpellés; il imagine visuellement le soleil qui brille sur les chaudrons, les gens qui magasinent, les boutiques qui vendent des robes, des télescopes ou d'étranges instruments argentés; il entend en pensée la cliente qui maugrée sur le prix du foie de dragon, les enfants qui s'exclament sur le nouveau balai de course ou encore le hululement provenant de la boutique des hiboux. Les descriptions chez Rowling sont marquées par le mouvement, par l'action; Harry tourne la tête de tout côté tandis que Hagrid lui parle, la cliente hoche la tête, les enfants pressent leur nez sur la vitrine, même la pile de livres est chancelante. Si nous sommes loin des longues descriptions figées dont nous parle Barthes, en revanche, les descriptions de Rowling conduisent au même résultat, soit celui de rendre perceptible le réel de la fiction au lecteur.

Cela fait sans doute également partie du mérite de Rowling, c'est-à-dire qu'elle a su adapter son style d'écriture au mode de pensée des jeunes lecteurs qui constituent son public cible. Ainsi, comme le mentionne Benoît Virole, le choix d'insister sur l'action et le mouvement (donc sur les données de l'axe paradigmatique plutôt que syntagmatique) « est en phase avec l'évolution générale des modes de communication actuels qui privilégient la condensation simultanée de l'information (image) sur la complication du discours (texte écrit linéaire)<sup>107</sup>. » Virole ajoute que cela n'est pas en contradiction avec la taille des romans qui croît sans cesse: « Il est possible de retenir l'attention du lecteur et donc de lui faire même lire des textes consistants, si ceux-ci produisent chez lui une évocation mentale en harmonie avec sa forme de pensée.<sup>108</sup> » Précisons également que Virole effectue un rapprochement entre l'œuvre de Rowling et les tableaux de jeux vidéos; Rowling choisit en effet de simplifier le cadre grâce à l'utilisation de temps et lieux standardisés. Nous croyons que le fait d'insister sur l'action et sur les données de l'axe paradigmatique concourent également au même résultat. Ainsi, l'environnement se construit dans l'imaginaire du lecteur en parallèle avec l'action. Encore une fois, c'est donc sur un mode ludique que le lecteur reconstruit mentalement l'univers qui lui est donné à lire.

L'univers des sorciers apparaît donc au lecteur de façon réaliste, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il est représenté comme le reflet du monde de l'expérience du lecteur. Outre cette construction spatiale en miroir, le texte comporte plusieurs références au double. Citons par exemple les jumeaux Fred et George Weasley, les malicieux frères de Ron, parfaitement

---

<sup>107</sup> Benoît Virole, « Harry Potter: l'émergence d'un mythe contemporain » in Isabelle Smadja et Pierre Bruno (sous la dir.), *Harry Potter, ange ou démon?*, op. cit., p. 44.

<sup>108</sup> *Idem*.

identiques (au point où même leur propre mère les confond parfois), qui rappellent vaguement les jumeaux moqueurs de Carroll, Tweedledum et Tweedledee. Par ailleurs, une autre référence au double est certainement de taille à confirmer notre postulat: il s'agit de la relation Harry-Voldemort. Cependant, nous exemplifierons notre propos un peu plus loin, lorsque nous traiterons de la question du rêve et du contenant-contenu.

Bref, dans les romans d'*Harry Potter*, le miroir n'est qu'une clé parmi tant d'autres pour établir le parallèle entre ces œuvres et celles de Carroll. Ce rapport au miroir est particulièrement significatif dans la mesure où il fait écho à la fameuse traversée du miroir d'Alice. Dans *Through the Looking-Glass*, le reflet est la loi qui régit l'univers carrollien. Cependant, le rapport qui s'établit avec cet objet ne s'articule pas de la même façon que dans les romans de Rowling. Chez Carroll, nous l'avons mentionné, le miroir marque la frontière entre les univers, mais c'est surtout le principe par lequel l'univers prend forme; il fait référence au reflet et au double, mais plus encore à l'inverse, à ce qui est contraire. Ce que perçoit Alice dans ce miroir, c'est un lieu en tout point semblable à celui où elle se trouve, mais différent en même temps :

Now, [...] I'll tell you all my ideas about Looking-Glass House. First, there's the room you can see through the glass – that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. [...] Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way. (TLG, p. 126)

Cette maison-là est donc identique à première vue, mais les choses s'y passent différemment; elles s'y passent dans « l'autre sens », dans « le mauvais sens ». C'est un monde beaucoup moins ordonné que le monde de l'expérience d'Alice : « They don't keep this room so tidy as the other » (TLG, p. 127) constate Alice en traversant le miroir. D'ailleurs, tout semble y être plus vivant : « The pictures [...] seemed to be all alive [...] the clock [...] got the face of a little old man, and grinned at her [...] the chessmen were walking about, two and two. » (TLG, p. 127). La ressemblance physique est conforme à ce que le miroir laissait espérer; ce qui différencie l'univers du miroir du monde réel d'Alice, ce sont ses lois, tout particulièrement la loi du reflet, donc du calque inversé, du « symétrique ». Par ailleurs, quelques épisodes exemplifient à merveille la façon dont les choses fonctionnent dans le monde du miroir, soit « à l'envers ». D'abord, les éléments typographiques, c'est-à-dire la première strophe du poème Jabberwocky, que nous avons précédemment mentionnée, nous l'indiquent de façon non équivoque. Ensuite, les objets ont une étrange façon de se comporter. Par exemple, lorsque Alice visite le jardin de la maison du miroir, elle désire se rendre sur une petite colline qu'elle aperçoit au loin. Elle décide donc de marcher dans cette



direction. Le sentier que suit Alice la mène-t-il à la maison? « No, it doesn't! This goes straight back to the house! » (TLG, p. 135) constate Alice. Ses tentatives répétées n'obtiendront pas un résultat plus heureux. Pour y arriver, elle devra attendre le conseil de la Reine Rouge : « I should advise you to walk the other way. » (TLG, p. 139). Évidemment. Il faut marcher dans le sens contraire, dans la direction opposée, puisque ce monde-là est un reflet inversé de l'autre.

Un autre épisode démontre l'application de cette loi dans le monde du miroir. Il s'agit de la conversation entre la Reine Blanche et Alice dans le chapitre « Wool and Water ». Alice se retrouve confuse face à certaines choses que la Reine Blanche lui dit. Cette dernière lui explique alors que ce sont les effets du fait de vivre « à l'envers » :

"Living backwards!" Alice repeated in great astonishment. "I never heard such a thing!" "— but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways." "I'm sure *mine* only works one way," Alice remarked. [...] "What sort of things do *you* remember best?" Alice ventured to ask. "Oh, things that happened the week after next," the Queen replied in a careless tone. "For instance, now," she went on, sticking a large piece of plaster on her finger as she spoke, "there's the King's Messenger. He's in prison now, being punished: and the trial doesn't even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all." "Suppose he never commits the crime?" said Alice. "That would be all the better, wouldn't it?" the Queen said. (TLG, p. 171-172)

Ainsi, les événements se passent également à l'envers. Alice le verra de ses propres yeux. En effet, dans l'extrait cité précédemment, la Reine plaçait un pansement sur son doigt. Pourtant, elle ne s'était pas encore piquée le doigt :

"Oh, oh, oh!" shouted the Queen, shaking her hand about as if she wanted to shake it off. "My finger's bleeding! Oh, oh, oh, oh!" [...] "What *is* the matter?" [Alice] said, [...] "Have you pricked your finger?" "I haven't pricked it *yet*," the Queen said, "but I soon shall — oh, oh, oh!" "When do you expect to do it?" Alice asked [...]. "When I fasten my shawl again," the poor Queen groaned out : "the brooch will come undone directly. Oh, oh!" As she said the words the brooch flew open, and the Queen clutched wildly at it, and tried to clasp it again. "Take care!" cried Alice. "You're holding it all crooked!" And she caught at the brooch; but it was too late: the pin had slipped, and the Queen had pricked her finger. (TLG, p. 173)

Bref, c'est un monde construit à partir de la règle du contraire, mais l'inversion, c'est-à-dire la symétrie, implique surtout le double: un objet se trouve transposé de l'autre côté de l'axe de symétrie. Ainsi, il existe une multitude d'éléments doublés ou allant par deux, ou d'éléments comportant leur « contraire ». Nous l'avons souligné précédemment, pour un objet existant, il existe un équivalent, même si cela implique la non-existence, le non-being;

le non-anniversaire en est probablement un des exemples les plus explicites. Cependant, les objets ne sont pas les seuls à être soumis à ce principe; les personnages le sont également. Dinah, la chatte d'Alice, a deux chatons, un blanc et un noir. Les pions du jeu d'échecs vont deux par deux; ainsi, chaque personnage du jeu d'échec a son double, rouge ou blanc. Plus tard, nous rencontrons les jumeaux Tweedledum et Tweedledee, dont la seule chose qui les différencie est l'inscription brodée sur leur col, soit Dum, soit Dee. Le double exprimant l'opposition se retrouve également dans le couple de personnage du Lion et de la Licorne, qui s'affrontent pour la couronne du Roi, ou encore les personnage du morse et du charpentier qui rivalisent quant à savoir qui aura mangé le plus d'huîtres.

Outre les personnages allant par deux, de nombreux éléments formels représentent le double ou la symétrie. Le roman *Through the Looking-Glass* s'ouvre sur un poème, il se ferme sur un autre. De plus, à l'intérieur même de ces poèmes, nous retrouvons des constructions symétriques, comme le montrent ces deux strophes du poème final : « Children three that nestle near, / Eager eye and willing ear, / Pleased a simple tale to hear – [...] Children yet, the tale to hear, / Eager eye and willing ear, / Lovingly shall nestle near. » (TLG, p. 241). Certains chapitres semblent aller par paire, ou se répondre l'un l'autre, comme leurs titres nous incitent à le croire: le titre du troisième chapitre, « Looking Glass Insects », calque la formule du titre du premier chapitre, « Looking-Glass House », tandis que le onzième chapitre, « Waking », répond certainement au chapitre qui le précède, intitulé « Shaking ». De plus, de nombreuses formules binaires parsèment le texte, telles que certains titres de chapitre (« Tweedledum and Tweedledee », « Wool and Water », « The Lion and the Unicorn »), ou encore des titres de poèmes (« The Walrus and the Carpenter »). Dans le poème Jabberwocky, la strophe du début est répétée telle quelle à la fin du poème, symétriquement, et nous retrouvons d'autres formules répétitives telles que « One, two, one, two », « and through and through » ainsi que « Callooh! Callay! » (TLG, p. 132). Outre ces formules, le poème est construit en strophes de quatre vers, les trois premiers comptant huit syllabes et le dernier six, construits sur un patron de rimes croisées. Cette forme accentue évidemment le rythme binaire du poème, et nous fournit un indice quant à l'importance du double et du reflet dans l'œuvre. Enfin, le nom de Humpty Dumpty, en jouant avec les sonorités répétées, rappelle encore une fois le double et le reflet.

Ce personnage se révèle être une représentation exemplaire de la règle de fonctionnement du monde du miroir, soit la loi du reflet, de l'inverse. Cette règle se transpose

particulièrement dans le moteur de l'univers carrollien, c'est-à-dire le langage, et c'est le personnage de Humpty Dumpty, qui a été lui-même l'objet d'une métamorphose, qui exemplifie le mieux ce rapport au langage. Celui-ci ne dit pas toujours ce que l'on croit, et Humpty Dumpty trouve de nombreuses occasions pour le signifier à Alice : « Why do you sit out here all alone? » demande Alice à Humpty Dumpty. « Why, because there's nobody with me! » (TLG, p. 182) répond Humpty Dumpty. En fait, Alice cherche à savoir pourquoi il se tient sur le mur plutôt que sur le sol, car elle trouve cela dangereux (c'est ce que démontre la question qu'elle lui pose par la suite : « Don't you think you'd be safer down on the ground? » (TLG, p. 182)). Humpty Dumpty ne répond pas à ce qu'Alice cherchait à savoir, pourtant, on ne peut nier qu'il offre une réponse satisfaisante à la question de la fillette, tant au niveau de la forme que du contenu. La réponse reflète la question, mais dans le miroir, le reflet se révèle différent de l'attente que l'on en a lorsque l'on conserve le point de vue du monde réel d'Alice, du monde « éveillé ».

La logique du langage est donc déformée dans le monde du miroir; même celle-ci n'échappe pas au pouvoir qu'a le rêve de transformer les objets de la réalité. C'est à cette logique étonnante que sont confrontés le lecteur et Alice. « How old did you say you were? » demande Humpty Dumpty à Alice. « Seven years and six months » répond Alice. « Wrong! » ... « You never said a word like it! » (TLG, p. 182) la corrige Humpty Dumpty. Quelles attentes doit-on entretenir envers le langage? Il ouvre sur des possibilités qui ne sont pas envisagées par Alice, il signifie autre chose que ce qui est attendu, il contient plus que ce qu'il y paraît d'abord. En effet, c'est bien exact, Humpty Dumpty demande Alice ce qu'elle a dit à propos de son âge, et comme Alice n'a encore rien dit à ce sujet, c'est ce qu'elle devrait répondre. La logique est respectée. Le langage est à prendre « au pied de la lettre », sans lui attribuer des attentes acceptées par convention dans le monde réel.

Ce qui fait que le langage échappe à Alice, et au lecteur, c'est que la convention habituelle n'est pas respectée; il va au-delà de celle-ci. L'épisode où les Reines questionnent Alice au chapitre neuf va dans ce sens :

Can you do Addition? The White Queen asked. "What's one and one and one and one and one and one and one and one and one and one?" "I don't know" said Alice. "I lost count." "She can't do Addition," the Red Queen interrupted. "Can you do Substraction? Take nine from eight." "Nine from eight I ca'n't, you know," Alice replied very readily : "but—" "She ca'n't do Substraction," said the White Queen. "Can you do Division? Divide a loaf by a knife – what's the answer to that?" "I suppose—" Alice was beginning, but the Red Queen answered for her. "Bread-and-butter, of course." (TLG, p. 221-222)

C'est bien une addition que la Reine Rouge propose à Alice, mais elle n'a pas la forme de l'équation traditionnelle à deux termes. En ce qui concerne la soustraction, la convention veut que l'on ne considère pas les entiers négatifs, sauf lorsque le contexte l'exige (lorsqu'il s'agit d'une échelle pouvant se mesurer sous zéro, comme la température, etc.). Enfin, il est vrai que l'on peut diviser une miche de pain avec un couteau, mais cette formulation, même si elle contient les deux termes nécessaires dans la formule conventionnelle, prend des objets entiers plutôt que des nombres, ce qui échappe encore une fois à la convention. Le langage dit exactement ce qu'il doit dire, sans être limité par le carcan de la convention. Le langage de l'univers carrollien échappe à la convention. C'est pour cela qu'il semble dire le contraire de ce qu'il dit habituellement; il contient quelque chose de plus.

Le meilleur exemple illustrant cet état de fait est sans doute le principe inventé par Carroll dans cette œuvre, soit celui des « *portmanteau*<sup>109</sup> », des mots « valise<sup>110</sup> » selon la traduction française. Les mots-valises sont des mots qui, par contraction, en contiennent plusieurs. Humpty Dumpty l'explique d'ailleurs ainsi : « “Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy’. ‘Lithe’ is the same as ‘active’. You see it’s like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word” » (TLG, p. 187). Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit Humpty Dumpty qui explique la signification des mots à Alice. Celui-ci se dit maître de la signification des mots, et l'on constate qu'il n'hésite pas à faire dire beaucoup à plus à un mot que ce qu'il dit habituellement :

“I don’t know what you mean by ‘glory,’” Alice said. Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don’t – till I tell you. I meant ‘there’s a nice knock-down argument for you!’” “But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument,’” Alice objected. “When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more nor less.” “The question is,” said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.” “The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master — that’s all.” (TLG, p. 186)

Le signifiant n'est plus confiné dans le signifié, il ouvre sur de nouvelles significations, selon la perspective de celui qui l'utilise, donc selon l'interprétant. Un peu plus loin, voilà ce que Humpty Dumpty ose faire signifier au mot « impenetrability » : « I meant by ‘impenetrability’ that we’ve had enough of that subject, and it would be just as well if you’d mention what you mean to do next, as I suppose you don’t mean to stop here all the rest of

<sup>109</sup> Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland and Trough the Looking-Glass*, op. cit., p. 187.

<sup>110</sup> Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 282

your life. » (TLG, p. 186). La réponse d'Alice n'a guère de quoi nous étonner : « That's a great deal to make one word mean » (TLG, p. 186). N'oublions pas que Humpty Dumpty affirme que lorsqu'il exige d'un mot beaucoup de travail supplémentaire, comme dans ce cas-là, il lui donne un bonus sur ses gages.

Bref, tout est question de perspective. L'une des caractéristiques des personnages de Carroll est bien d'adopter un point de vue qui leur est particulier, soit celui du Wonderland ou du monde du Miroir, et de l'exposer à Alice. Le lecteur, confronté à ce nouveau point de vue, tout comme Alice, se voit souvent plongé dans l'étonnement lui aussi. Il fait ainsi l'expérience de la relativité. De la même façon qu'Alice, le lecteur s'étonne et tente de comprendre les règles de fonctionnement de cet univers absurde. De prime abord, c'est un monde où tous semblent être fous. Pourtant, c'est une folie cohérente, justifiée par les syllogismes:

“Visit either you like: they're both mad.” “But I don't want to go among mad people,” Alice remarked. “Oh, you ca'n't help that,” said the Cat: “we're all mad here. I'm mad, you're mad.” “How do you know I'm mad?” said Alice. “You must be,” said the Cat, “or you wouldn't have come here.” Alice didn't think that proved it at all: however, she went on: “And how do you know that you're mad?” “To begin with,” said the Cat, “a dog's not mad. You grant that?” “I suppose so,” said Alice. “Well, then,” the Cat went on, “you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now I growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad.” (AAW, p. 57)

« Les chiens ne sont pas fous; je fais le contraire de ce que font les chiens; je suis donc le contraire de ce que sont les chiens, c'est-à-dire fou », voilà à quoi se résume la pensée du Chat du Cheshire. Syllogisme déformé, certes, comme l'est celui du Pigeon, qui identifie Alice comme étant un serpent puisque, pour elle, tout ce qui mange des oeufs est une sorte de serpent. Si les lois du Wonderland ou du monde du miroir sont soumises à une certaine logique, c'est la difficulté à catégoriser qui leur procure leur élasticité. Alice répond au Chat du Cheshire: « *I call it purring, not growling.* » (AAW, p. 58). De même, le Pigeon définit le serpent comme étant une créature qui mange des oeufs.

L'importance accordée au point de vue est visible à plusieurs endroits du texte. Par exemple, il est intéressant de souligner que dans le chapitre « The Rabbit sends in a little Bill », la narration est donnée à partir du point de vue d'Alice, qui est coincée dans la maison du lapin. Dire que c'est un point « de vue » est en ce cas-ci métaphorique, puisque Alice ne voit pas ce qui se passe à l'extérieur; elle ne fait qu'entendre : « *she heard a little shriek and a fall, and a crash of broken glass, from which she concluded that it was just possible it had*

fallen into a cucumber-frame, or something of the sort » (AAW, p. 34). Un peu plus tard, le dialogue des animaux entre eux accentue cet effet; les voix parlent toutes en même temps mais on ne sait pas toujours qui parle; d'ailleurs, Alice ne sait parfois même pas de quel type de créature il s'agit : « she heard a little animal (she couldn't guess of what sort it was) scratching and scrambling about in the chimney close above her » (AAW, p. 34). Carroll fournit le dialogue, sans pourtant montrer exactement qui parle, de façon à ce que le lecteur imagine la scène; les indices qu'il fournit, par exemple en faisant parler certains personnages avec un accent, permettent d'ailleurs au lecteur d'imaginer la scène de façon encore plus vive :

She waited for some time without hearing anything more : at last came a rumbling of little cart-wheels, and the sound of a good many voices all talking together : she made out the words : "Where's the other ladder? – Why, I hadn't to bring but one. Bill's got the other – Bill! Fetch it her, lad! – Here, put 'em up at this corner – No, tie 'em together first – they don't reach half high enough yet – Oh, they'll do well enough." (AAW, p. 35).

Selon Iser, les changements de point de vue provoquent des blancs dans le texte, qui laissent alors place pour l'imagination du lecteur. C'est effectivement ce que le lecteur est appelé à faire dans un passage de ce genre. D'autres fois, Alice a affaire à d'étranges créatures, peu connues du lecteur, comme le Gryphon (le narrateur interpelle d'ailleurs directement le narrataire en l'invitant à se référer à l'illustration s'il ne sait pas ce qu'est un Gryphon), ou des créatures nouvelles, plutôt difficiles à imaginer : une « tortue-fantaisie », un « snap-dragon-fly », un « bread-and-butter-fly » ou encore le « Jabberwocky » lui-même. Il va sans dire que le poème homonyme, avec toute sa série de mots inventés tels que les « toves » ou les « borogoves », exige une certaine dextérité imaginative de la part du lecteur. Si les illustrations de Tenniel participent souvent, quoiqu'elles ne le font pas non plus systématiquement, à réduire l'ampleur des blancs, l'imagination du lecteur n'est néanmoins pas en reste devant l'étrangeté des créatures présentées.

Un autre indice nous permet de stipuler le fait qu'il est d'abord et avant tout question de perspective. Il s'agit de la relativité du langage, ou plus spécifiquement de certains mots. Cet aspect fait d'ailleurs également l'objet de l'analyse de Sutherland. Comme celui-ci le mentionne, des termes comparatifs tels que « tall » ou « heavy » sont interprétés en fonction du point de vue de celui qui les utilise; ce qui est grand pour un enfant peut sembler petit pour un adulte par exemple. C'est le cas par exemple lorsque Alice discute avec la Reine Rouge dans le chapitre intitulé « The garden of live flowers »: « *I've seen gardens, compared with*

which this would be a wilderness. [...] *I* could show you hills, in comparison with which you'd call that a valley. [...] *I've* heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary! » (TLG, p. 140). Les propos de la Reine deviennent problématiques lorsqu'il s'agit d'assimiler un jardin à une région sauvage, des collines à des vallées ainsi que des propos insensés à un dictionnaire, mais ces exemples sont une illustration parmi tant d'autres qui démontrent les libertés que se permettent les personnages du Wonderland ou du monde du Miroir avec le langage; ils arrivent à lui faire dire plus que ce que les mots contiennent conventionnellement.

Bref, le point de vue des personnages et les changements de perspectives sont autant d'occasions pour le lecteur de combler des blancs. Ces endroits du texte sollicitent donc son imagination, à la manière d'un jeu de devinettes dont la résolution de l'énigme importe peu en fin de compte. Il s'agit de déstabiliser, de désorienter, de placer le lecteur dans une nouvelle perspective, celle du joueur qui devra inférer des hypothèses et des stratégies pour comprendre les règles du jeu devant lequel il est placé.

Maîtriser le langage, voilà donc ce qu'Alice est appelée à effectuer lors de son voyage dans le Wonderland et dans le monde du miroir. Son ignorance des règles lui fait commettre de nombreuses fautes; elle n'arrive pas à répondre correctement aux devinettes du Chapelier fou et du lièvre de Mars ou à celles de Humpty Dumpty, ni même à résoudre les problèmes posés par les reines à la fin de *Through the Looking-Glass*.

“Try another Subtraction sum. Take a bone from a dog: what remains?” Alice considered. “The bone wouldn't remain, of course, if I took it and the dog wouldn't remain: it would come to bite me – and I'm sure *I* shouldn't remain!” “Then you think nothing would remain?” said the Red Queen. “I think that's the answer.” “Wrong, as usual,” said the Red Queen: “the dog's temper would remain.” “But I don't see how –” “Why, look here!” the Red Queen cried. “The dog would lose its temper, wouldn't it?” “Perhaps it would,” Alice replied cautiously. “Then if the dog went away, its temper would remain!” the Queen exclaimed triumphantly. (TLG, p. 222)

À un certain moment, sans parvenir encore à répondre correctement aux devinettes, elle finit par acquérir au moins l'habileté de déjouer les autres personnages, pour éviter de tomber encore une fois dans un piège. C'est ce qui survient lorsque la Reine Rouge demande à Alice de traduire l'expression Fiddle-de-dee, ce qui trouble Alice parce que cette expression n'est pas anglaise: « Alice thought she saw a way out of the difficulty this time. “If you'll tell me what language ‘fiddle-de-dee’ is, I'll tell you the French for it!” she exclaimed triumphantly. » (TLG, p. 223) Cependant, peu importe son habileté à les déjouer, elle se voit

répondre que les reines ne font pas de marchés. Alice l'admettra elle-même; c'est que les devinettes sont vouées à rester sans réponse: « Alice sighed and gave it up. "It's exactly like a riddle with no answer!" she thought. » (TLG, p. 224)

Ainsi, les réponses aux devinettes, lorsque celles-ci en comportent une, appartiennent à celui ou celle qui pose les questions. Il s'agit tout simplement du processus qui consiste à nommer; celui qui nomme choisit la signification, peu importe la convention, à la façon de Humpty Dumpty. D'ailleurs, il n'est guère étonnant de constater que cette façon de faire est tout à fait acceptable pour Carroll, en autant que l'auteur et le lecteur acceptent communément la signification adoptée. Charles Lutwidge Dogson affirme par ailleurs le droit de l'auteur à procéder comme tel même dans un de ses ouvrages scientifiques, intitulé *Symbolic Logic*:

I maintain that any writer of a book is fully authorised in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use. If I find an author saying, at the beginning of his book, "Let it be understood that by the word 'black' I shall always mean 'white', and that by the word 'white' I shall always mean 'black', I meekly accept his ruling, however injudicious I may think it. And so, with regard to the question whether a Proposition is or is not to be understood as asserting the existence of its Subject, I maintain that every writer may adopt his own rule, provided of course that it is consistent with itself and with the accepted facts of Logic.<sup>111</sup>

Alice ne parviendra réellement à comprendre ces règles ou à les déjouer que lorsqu'elle aura elle-même acquis le pouvoir de nommer:

"Who cares for *you*?" said Alice (she had grown to her full size by this time). "You're nothing but a pack of cards!" At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her; she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face. (AAW, p. 108-109)

Il en est donc ainsi à la fin des aventures dans le Wonderland; le rêve prend fin parce qu'Alice définit dorénavant les personnages comme étant un simple jeu de cartes. Il en est de même à la fin des aventures dans le monde du miroir: « "I'll shake you into a kitten, that I will!" » dit Alice en se saisissant de la Reine pour la secouer; « – and it really *was* a kitten, after all. » (TLG, p. 235-236). Rappelons d'ailleurs que si Alice a pu entrer dans le rêve, c'est parce qu'elle a fait « comme si », qu'elle a pris une chose en assumant qu'elle en était une

---

<sup>111</sup> Charles Lutwidge Dogson, *Symbolic Logic*, 4th ed. [1897], pp. 165-166 in Robert D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll, op. cit.*, p. 157.



autre, c'est-à-dire qu'elle a défini le chaton noir de Dinah comme étant la Reine Rouge du jeu d'échec. Celui qui joue est le maître du jeu; de la même façon, celui qui rêve est le maître du rêve.

### 3.7 Rêve ou réalité? L'énigme du contenant-contenu

Le problème est donc de définir qui rêve. Ainsi, lorsque Alice rencontre les jumeaux Tweedledum et Tweedledee, elle voit, dans la forêt, le Roi Rouge en train de sommeiller :

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?” Alice said: “Nobody can guess that.” “Why, about *you*!” Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. “And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?” “Where I am now, of course,” said Alice. “Not you!” Tweedledee retorted contemptuously. You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!” “If that there King was to wake,” added Tweedledum, “you’d go out – bang! – just like a candle!” (TLG, p. 165)

L'identité, rendue possible par le fait de nommer, est menacée; celui qui détient le pouvoir est celui qui nomme, donc celui qui rêve. Cependant, qui rêve? « “Now, Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, [...]. You see, Kitty, it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too! Was it the Red King, Kitty?” ». (TLG, p. 240)

Si c'est le roi qui rêve, son rêve contient donc également Alice et son propre rêve... Et si c'est Alice qui rêve, il n'en demeure pas moins que son rêve contient le roi et le rêve de celui-ci. Carroll place ici le lecteur devant une énigme coriace, qui résiste à toute solution; c'est l'énigme du contenant-contenu. Un objet peut-il contenir le double de lui-même? Les mots-valises nous mettent sur cette piste; après tout, selon Humpty Dumpty, certains mots peuvent contenir pas moins de trois significations: c'est le cas par exemple pour les « toves »: « “Well, ‘*toves*’ are something like badgers – they’re something like lizards – and they’re something like corkscrews” » (TLG, p. 187).

Parce qu'il en a déjà été fait mention plus tôt, et parce que cela va dans le même sens que ce que nous tentons de prouver à ce point de notre exposé, nous nous permettons une référence à l'intertexte, en l'occurrence au roman *Sylvie et Bruno*. Lorsque nous en avons fait mention une première fois, il s'agissait de la chanson du jardinier, qui demande à regarder les objets par deux fois avant de les identifier. Cette fois-ci, nous y faisons appel pour la

récurrence de l'énigme des contenants-contenus, ou du mécanisme « *portmanteau* ». Dans *Sylvie et Bruno*, on retrouve effectivement un certain nombre d'objets qui renferment plus que ce dont ils ont l'apparence. En fait, ces objets merveilleux contiennent un objet et son opposé, à la fois l'un et l'autre. Citons d'abord la bourse de Fortunatus, dont Mein Herr explique la confection à Lady Muriel : c'est une bourse fabriquée avec deux mouchoirs, que l'on coud d'une façon particulière, dont l'extérieur est aussi l'intérieur, et vice versa. « Tout ce qui est à l'intérieur de la bourse est à l'extérieur; et tout ce qui est à l'extérieur est à l'intérieur. Ainsi avez-vous toute la fortune du monde dans cette petite bourse!<sup>112</sup> » explique par ailleurs Mein Herr.

Un autre de ces objets qui semblent contrevenir à la logique est le médaillon de Sylvie. Au début de l'œuvre, le père de Sylvie offre à celle-ci l'opportunité de choisir entre deux médaillons celui qu'elle préfère, soit un rouge, où l'on retrouve l'inscription « Sylvie aimera chacun », soit un bleu, marqué des mots « Chacun aimera Sylvie ». Sylvie choisit le premier médaillon. Pourtant, à la fin de l'œuvre, voici ce que l'on découvre :

[Les] deux enfants levèrent impatiemment le bijou dans la lumière, en épelant l'inscription : Chacun aimera Sylvie. "Mais c'est l'autre médaillon! s'écria Bruno. Tu te rappelles, Sylvie? C'est celui que tu as pas choisi!" Sylvie, étonnée, le tint dans la lumière, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre. "Il est bleu d'un côté, dit-elle doucement, et rouge de l'autre! Je croyais qu'il y en avait deux! [...] je crois bien qu'il n'y a jamais eu qu'un seul bijou!"<sup>113</sup>

Le médaillon contenait en fait les deux bijoux. Outre ces objets, il est intéressant de mentionner que toute l'œuvre est construite autour de deux mondes, dont l'un semble être le reflet de l'autre. En fait, plusieurs personnages du monde « réel » possèdent un double dans le monde des fées : Mein Herr est le Professeur dans le monde des fées, tandis que Lady Muriel est en fait le double de Sylvie.

Le fait que, dans *Through the Looking-Glass*, ce soit un miroir qui fasse office de frontière entre les deux mondes laisse certainement entendre que l'un est le reflet de l'autre. Comme si cela n'était pas suffisant, le narrateur parsème l'œuvre d'allusions indiquant que certaines choses contiennent ou valent plus que ce qu'elles paraissent. Dans le train, Alice entend les créatures humaines et animales répondre en chœur des phrases telles que « his time is worth a thousand pounds a minute! », « the smoke alone is worth a thousand pounds a

<sup>112</sup> Lewis Carroll, *Sylvie et Bruno*, op. cit., p. 323.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 490.

puff! », mais surtout « language is worth a thousand pounds a word! » (TLG, p. 146). La valeur du langage n'est pas à discuter, Humpty Dumpty le démontre à merveille et les mots-valises sont évidemment l'exemple le plus significatif de ce que le langage peut contenir d'insoupçonné.

Le narrateur va encore plus loin, lorsqu'à la toute fin de l'ouvrage, il interroge le narrataire à propos du rêveur: « Which do you think it was? » (TLG, p. 240). Ce sont effectivement les derniers mots du récit, juste avant le poème final. D'ailleurs, même le poème final se clôt sur cette question: « Life, what is it, but a dream? » (TLG, p. 241). Il semble difficile d'être plus explicite. La vie n'est qu'un rêve, c'est le rêve qui contient la vie. Ainsi, le rêve contient donc en lui-même... le rêve. Le narrateur a d'ailleurs pris soin d'inclure dans l'œuvre cette mise en abîme, en montrant le roi rêvant le récit dans lequel il se trouve. Ce qui semble être la réalité est donc en fait un rêve, et le monde n'est rendu possible que parce que le rêveur rêve.

Et encore, qui est ce rêveur? L'être qui désire, dans ce cas-ci Alice, qui veut être Reine (la partie d'échecs la mène à réaliser ce désir), ou encore une tierce personne, dans ce cas-ci le Roi, donc celui qui règne sur cet univers, agit en maître et impose ses lois? Et le lecteur dans tout cela? N'est-ce pas lui qui prête son intentionnalité au personnage, et vit, par procuration, toutes ces aventures? Ne serait-ce donc pas lui qui est en train de rêver, en reconstruisant mentalement cet univers? Ainsi, la frontière qui sépare rêve et réalité est brumeuse, et surtout perméable. Elle est beaucoup plus facile à franchir qu'il n'y paraît; elle est seulement un axe, donc une position qui fait que l'on adopte un point de vue différent selon le côté de la frontière où l'on se situe. En fait, l'univers du livre ne serait ainsi qu'une « construction de l'imagination ». « It's my own invention » (TLG, p. 207), dit le Cavalier Blanc à Alice. Ainsi, à la façon du Cavalier Blanc, le lecteur qui reconstruit l'univers présenté dans l'œuvre merveilleuse élargit l'horizon du texte en jouant de sa propre créativité.

Chez Rowling, le lecteur se retrouve également face à cette énigme du contenant-contenu. D'abord, l'étude des frontières et des limites nous a permis de constater que le monde des sorciers, tout en étant un double et un reflet de l'univers moldu, se situe à l'intérieur même du monde moldu. C'est un espace élastique, aux propriétés particulières, puisqu'il s'intègre sans que rien du monde physique extérieur ne change; c'est le cas pour la barrière du quai 9 et  $\frac{3}{4}$ , qui ouvre sur, ou qui contient, un espace assez grand pour contenir un quai et une gare, et c'est aussi le cas pour le Twelve, Grimmauld Place, qui apparaît en se

glissant entre les maisons portant les adresse onze et treize, sans pour autant modifier les paramètres de l'espace moldu; enfin, pour ne citer qu'un dernier exemple, l'hôpital de St-Mungo prend place depuis une vitrine de boutique délabrée. Bref, ces points de passage ouvrent sur des espaces bien trop grands pour être contenus à l'intérieur de si petits lieux, selon les propriétés physiques de l'espace que le lecteur admet à partir du monde de son expérience. Ainsi, il va de soi que l'espace se contient en lui-même, comme le contenant qui contient son propre contenu, à l'exemple de la bourse de Fortunatus.

L'énigme du contenant-contenu ne se retrouve pas que dans l'organisation spatiale. Rowling en fait la clé de voûte de toute son œuvre grâce au concept d'horcruxe. L'auteure utilise les rêves de Harry, autre écho carrollien, comme procédé récurrent pour permettre de faire évoluer l'intrigue et de présenter, sans en avoir l'air, le concept d'horcruxe. Dans un premier temps, le lecteur émet des hypothèses quant à savoir si les événements présentés en rêve se produisent seulement dans l'imagination de Harry ou encore dans la réalité. Ainsi, à partir du moment où Voldemort retrouve un corps, Harry commence à avoir des visions de ce qui se passe dans la tête de celui-ci. C'est lorsqu'il rêve que ces visions lui apparaissent. Par exemple, dans le chapitre d'ouverture de *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Harry assiste au meurtre du voisin des Riddle (rappelons que Riddle est le véritable nom de Voldemort) par Lord Voldemort lui-même. La scène nous est présentée depuis la perspective de Frank Bryce, le voisin qui se fait assassiner, pourtant, l'auteure nous laisse entendre que Harry voit le meurtre en rêve. Elle le confirme un peu plus loin, lorsque qu'elle nous livre les pensées de Harry à son réveil et les souvenirs de son rêve, qui correspondent exactement à la scène que le lecteur vient de lire.

À d'autres endroits, Harry voit en rêve ce qui se passe dans la tête de Voldemort. Dans ces occasions, Rowling présente le contenu du rêve de Harry depuis la perspective de Voldemort:

He was standing in a dark, curtained room lit by a single branch of candles. His hands were clenched on the back of a chair in front of him. They were long-fingered and white as though they had not seen sunlight for years and looked like large, pale spiders against the dark velvet of the chair. Beyond the chair, in a pool of light cast upon the floor by the candles, knelt a man in black robes. 'I have been badly advised, it seems,' said Harry, in a high, cold voice that pulsed with anger. (HPOOP, p. 515)

Ainsi, les personnalités de Harry et de Voldemort s'entremêlent de plus en plus. L'un peut voir ce qui se produit dans la tête de l'autre, comme s'ils partageaient à certains

moments le même corps, du moins la même tête. Dans le cinquième tome, Harry fait un rêve récurrent, où il se promène dans un mystérieux corridor qu'il finit par associer au corridor menant au département des Mystères au ministère de la Magie. C'est dans un rêve de ce genre qu'il voit Mr Weasley se faire mordre par un serpent, et c'est parce que Harry avise Dumbledore de ce qu'il a vu en rêve que l'on parvient à sauver Mr Weasley. Dumbledore, à cet endroit du texte, cherchera à connaître la position exacte de Harry lorsqu'il a assisté à la scène de la morsure: « 'I was the snake,' he said. 'I saw it all from the snake's point of view.' » (HPOOP, p. 414). Cette réponse, qui démontre que le héros occupe exactement le point de vue de son ennemi, laisse croire que Harry et Voldemort possèdent plus de liens qu'il n'y paraît au premier abord.

Malgré le fait que Dumbledore tienne à ce que Harry apprenne l'Occlumancie, c'est-à-dire à fermer son esprit pour ne pas qu'un Legilimens, soit quelqu'un pouvant entrer dans les pensées d'une autre personne, y pénètre, Harry ne doute pas de la vérité de ses visions. Certains personnages, tels qu'Hermione, tentent de mettre Harry en garde sur l'importance de dissocier ses rêves de la réalité. Cependant, lorsqu'il voit Lord Voldemort, à la fin du même tome, en train de torturer son parrain, Harry porte foi à ces visions au point de tomber dans un guet-apens que lui tendait lord Voldemort pour l'attirer au Ministère de la magie. Étant donné qu'à l'exception de ce rêve, les visions que Harry a depuis la perspective de Lord Voldemort lui montrent toujours la réalité, le texte tend à laisser croire au lecteur que le rêve montre la réalité, que celle-ci est contenue dans le rêve.

Dans le septième tome, le même procédé du rêve ou des visions est utilisé encore plus fréquemment, pour faire évoluer l'intrigue sur deux plans à la fois, c'est-à-dire pour exposer en parallèle la quête de Harry et celle de Voldemort. Pourtant, il est clair pour le lecteur que le rêve fait partie de la réalité; l'univers irréaliste ou surnaturel de Rowling n'est jamais mis en doute. Cependant, même si Rowling marque typographiquement ces passages où Harry voit ce qui se passe dans la tête de Voldemort par le biais des italiques, un certain flou demeure, particulièrement lors de la scène où Harry se rend chez Bathilda Bagshot et est attaqué par Nagini, le serpent de Voldemort. Dans cette scène, Harry, métamorphosé en vieillard, se sauve avec Hermione tandis que Voldemort arrive et voit, depuis la fenêtre de la maison de Bathilda, Harry se sauver; c'est à ce moment que Voldemort, perdu dans son souvenir du soir où il a tenté de tuer Harry bébé, comprend que Harry est un de ses horcruxes, donc lui-même.

*The snake rustled on the filthy, cluttered floor, and he had killed the boy, and yet he was the boy... 'No...' And now he stood at the broken window of Bathilda's house,*



*immersed in memories of his greatest loss, and at his feet the great snake slithered over broken china and glass... he looked down, and saw something... something incredible... 'No...' 'Harry, it's all right, you're all right!' He stooped down and picked up the smashed photograph. There he was, the unknown thief, the thief he was seeking... 'No... I dropped it... I dropped it...' 'Harry, it's OK, wake up, wake up!' He was Harry... Harry, not Voldemort... and the thing that was rustling was not a snake... (HPDH, p. 282)*

L'alternance des italiques, qui traduisent les pensées de Voldemort dont Harry a connaissance, et des caractères normaux, qui eux transcrivent le dialogue entre Harry et Hermione, crée une certaine confusion. Par ailleurs, le son du frottement sur le sol est également utilisé comme élément pouvant créer l'ambiguïté. La confusion entre Voldemort et Harry atteint ici un paroxysme, puisqu'on mentionne que l'un a tué l'autre, mais qu'il est en fait l'autre, puis on les dissocie, en spécifiant que Harry n'est pas Voldemort.

Mais Harry et Voldemort sont-ils réellement deux personnes différentes? Toute la série repose en fait sur cette question. Et hors de tout doute, c'est sous l'optique du jeu, plus spécifiquement sous celle de l'énigme à résoudre, que Rowling pose son œuvre au grand complet. L'indice de lecture le plus clair qui nous soit donné apparaît dans le deuxième tome, lorsque Harry rencontre Tom Marvolo Riddle, par le biais d'un mystérieux journal qui se révèle être en réalité un horcruxe. Cet indice de lecture concerne le nom de Voldemort, et l'identité de celui-ci.

*'Voldemort,' said Riddle softly, 'is my past, present and future, Harry Potter...' He pulled Harry's wand from his pocket and began to trace it through the air, writing three shimmering words: TOM MARVOLO RIDDLE Then he waved the wand once, and the letters of his name rearranged themselves: I AM LORD VOLDEMORT (HPCOS, p. 231)*

Alors que Rowling semble donner la réponse avec cet anagramme, elle pose plutôt la question de son identité puisqu'elle lui construit un nouveau nom. Qui est-il en réalité? Quel est son passé? Comment peut-il être à la fois le passé, le présent et l'avenir de Tom Riddle? Le nom Riddle est d'ailleurs bien choisi: c'est effectivement une devinette, une énigme (*riddle*) que l'auteur pose à ses lecteurs. Et ceux-ci devront lire tous les romans pour pouvoir accumuler les indices et tenter d'y répondre. D'un roman à l'autre, le lecteur en apprend plus sur Harry et sur Voldemort. Le sixième tome est en réalité une chasse au trésor qui porte sur le passé de Voldemort, ou plutôt une chasse aux souvenirs, puisque Dumbledore donne à Harry pour mission de récupérer un souvenir appartenant au Professeur Slughorn, qui leur permettra de comprendre comment Voldemort est arrivé à se rapprocher de l'immortalité, soit

en divisant son âme en sept horcruxes. Bref, la question est de résoudre l'énigme de l'identité de Voldemort, et par le fait même, celle de l'identité de Harry.

Parce que pour dire vrai, Harry et Lord Voldemort ne sont pas que le double l'un de l'autre. Plusieurs éléments les rapprochent. Dans le deuxième tome, Lord Voldemort lui-même le constate:

I can see now – there is nothing special about you, after all. I wondered, you see. Because there are strange likenesses between us, Harry Potter. Even you must have noticed. Both half-bloods, orphans, raised by Muggles. Probably the only two Parselmouths to come to Hogwarts since the great Slytherin himself. We even look something alike... (HPCOS, p. 231)

Et quelques pages plus loin, Dumbledore le confirmera clairement à Harry:

'You can speak Parseltongue, Harry,' said Dumbledore calmly, 'because Lord Voldemort – who is the last remaining descendent of Salazar Slytherin – can speak Parseltongue. Unless I'm much mistaken, he transferred some of his own powers to you the night he gave you that scar. Not something he intended to do, I'm sure...' 'Voldemort put a bit of himself in me?' Harry said, thunderstruck. 'It certainly seems so.' (HPCOS, p. 245)

Cependant, il devient de plus en plus clair à partir du cinquième tome que Harry et Voldemort ont une connexion plus importante que ce qu'il paraît, puisqu'ils arrivent à partager les mêmes pensées, les mêmes visions, les mêmes humeurs parfois. La connexion entre leur baguette, connue dès le premier tome, n'était pas insignifiante après tout; effectivement, le coeur de chacune des baguettes de Harry et Voldemort est fait à partir d'une plume provenant du même phénix, qui n'aura fourni que ces deux seules plumes aux constructeurs de baguettes. Elles sont donc en quelque sorte des baguettes « soeurs ». D'ailleurs, ce lien spécial qui unit leurs baguettes sauvera plusieurs fois la vie de Harry lors de ses affrontements avec Lord Voldemort. Ce sera le cas par exemple dans le quatrième tome, lorsque leurs baguettes refuseront de s'affronter et provoqueront un « *Priori Incantatem* » (HPGOF, p. 572), duquel Harry verra sortir une espèce d'empreinte des fantômes des gens que Voldemort a tués en dernier avec sa baguette, entre autres les parents de Harry; ce sera aussi le cas au début du septième tome, lorsque la baguette de Harry réagira plus vite que lui-même et jettera un sort que Harry ne connaît même pas pour le défendre contre la baguette de Voldemort.

Outre le lien existant entre leurs baguettes, Dumbledore confirme qu'une telle connexion existe aussi entre Harry et Voldemort lorsqu'il lui parle de la prophétie qui les concerne tous



deux. En fait, la prophétie indique que Lord Voldemort choisira lui-même la personne qui pourra le vaincre et le marquera comme étant son égal: « 'Voldemort himself would mark him as his equal. And so he did, Harry. He chose you, not Neville. He gave you the scar that has proved both blessing and curse.' » (HPOOP, p. 742)

Enfin, hors de tout doute, Dumbledore apprend à Snape dans le dernier tome que Harry et Voldemort partagent la même âme, et que l'un devra mourir de la main de l'autre pour pouvoir être éliminé à jamais:

'In the case of Harry and Lord Voldemort, to speak of one is to speak of the other.' [...] 'Tell him that on the night Lord Voldemort tried to kill him, when Lily cast her own life between them as a shield, the Killing Curse rebounded upon Lord Voldemort, and a fragment of Voldemort's soul was blasted apart from the whole, and latched itself on to the only living soul left in that collapsing building. Part of Lord Voldemort lives inside Harry, and it is that which gives him the power of speech with snakes, and a connection with Lord Voldemort's mind that he has never understood. And while that fragment of soul, unmissed by Voldemort, remains attached to, and protected by Harry, Lord Voldemort cannot die.' (HPDH, p. 549)

Bref, parler de Harry ou de Lord Voldemort revient à parler de la même personne, puisque l'un réside dans l'autre... Tout comme parler de l'un des mondes, soit le monde onirique d'Alice ou le monde des sorciers, revient à parler du monde réel, puisque celui-ci se reflète dans ceux-là, par-delà la frontière-miroir qui les sépare. L'énigme du contenant-contenu est posée et semble résolue. Pourtant, tout comme la bourse de Fortunatus de Mein Herr, dont nous avons parlé en faisant référence au roman *Sylvie et Bruno*, le mystère demeure entier même lorsqu'il nous est expliqué. Comment arriver à concevoir que l'extérieur d'un objet puisse être également son intérieur? Il est ici indéniablement question d'un blanc impossible à combler totalement, même si le texte semble fournir toutes les données du problème. L'énigme demeure, même lorsque le lecteur possède la solution.

Ainsi, comme le cavalier blanc d'Alice qui proclame que c'est sa propre invention (« it's my own invention »), le lecteur semble en droit de réclamer la même chose par rapport à la reconstruction mentale qu'il établit à partir de ces œuvres. Il les élabore à la façon d'un jeu, tel un puzzle à reconstruire. Il doit cependant partir du postulat qui se trouve à la base de tous les jeux, c'est-à-dire le *faire semblant*, le *comme si*, pour pouvoir adhérer à la fiction qui lui est proposée. Par la suite, il explore l'univers à ses propres risques et périls; c'est à lui d'en comprendre les règles et de voir s'il arrive à tirer son épingle du jeu.

## CONCLUSION

La lecture est donc une sorte de jeu qui consiste à se représenter et à reconstruire l'univers que l'auteur, celui qui nomme et qui détient la réponse aux devinettes, a créé avant lui, en faisant « comme si », en prenant les objets du texte pour ce qu'ils sont dans l'univers de la fiction. Évidemment, un régime de lecture-en-progression convient bien à ces œuvres qui emportent facilement le lecteur par-delà les frontières du monde réel, dans les lieux fantasmagoriques qui stimulent facilement son imagination, mais ce régime ne permettra sûrement pas au lecteur de saisir toutes les clés qui pourraient lui révéler les secrets du texte. Comme le relève Calinescu,

[the] question of concealed meaning – of both the why and the how of concealment – haunts the act of rereading, particularly as it comes to focus on tiny textual details, idiosyncratic formulations, letter combinations, patterns of occurrence of names and dates, and other such matters. The Kabbalistically minded reader will, in other words, always reread for the secret, ultimately not so much for the sake of penetrating the secret per se (although this is always a challenge and therefore an important motive) as for the sake of eliminating chance, of reducing the “noise” of randomness, of gaining access to a zone of transparency of meaning<sup>114</sup>.

Ainsi, pour véritablement mettre le doigt sur la clé des énigmes disséminées dans le texte, il ne suffit pas de se laisser simplement absorber par l'œuvre; le lecteur attentif adoptera une économie de lecture-en-compréhension, voire procédera à une ou plusieurs relectures et utilisera toute sa concentration pour déceler les indices et éviter ainsi les pièges tendus par les auteurs; bref, il se confrontera à la logique particulière qui imprime ses lois sur cet univers et tentera de comprendre les règles du jeu.

Il semble évident que la lecture de romans tels qu'*Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass* ou encore tels que la série des *Harry Potter* incite au jeu, et invite le lecteur à résoudre des énigmes. Par les nombreuses mentions du jeu qui les parsèment, qu'elles concernent le jeu de cartes, d'échec, de Quidditch, de croquet ou encore simplement celui du « let's pretend », ces œuvres proposent au lecteur, même de façon détournée, de mettre le nez dans des univers ludiques; le reste du temps, le texte soulève suffisamment d'énigmes ou de casse-tête pour stimuler l'activité imaginaire du lecteur, qu'il cherche ou

---

<sup>114</sup> Matei Calinescu, *Rereading*, op. cit., p. 14.

non à résoudre les devinettes posées par le texte. Outre ces allusions directes au jeu, nous avons vu que les textes de notre corpus s'inscrivent dans la catégorie générique du merveilleux, c'est-à-dire dans un genre largement associé à l'enfance, soit l'ère où la vie est régie en majeure partie par le principe du jeu.

C'est à partir de ces observations que nous sommes peu à peu arrivée à mieux comprendre les mécanismes participant à la lecture de ces œuvres. L'intérêt porté à ces œuvres, leur popularité ainsi que l'engouement des lecteurs envers elles nous ont incitée à nous questionner sur le phénomène d'adhésion envers les textes du genre merveilleux. Puisqu'il s'agissait de livres, nous avons posé comme postulat de départ que le phénomène d'adhésion s'inscrivait dans l'acte de lecture lui-même, même si cela n'exclut pas que l'on puisse apprécier d'autres versions de ces œuvres, les versions cinématographiques par exemple. Ainsi, les outils que nous ont fourni différents théoriciens de la lecture, tels que la théorie des mondes possibles de Eco et celle des mondes fictionnels de Pavel, les indéterminations du texte, les économies de lecture et surtout les préconstruits de Thérien nous ont permis de mieux comprendre l'acte de lecture et de relever différents effets de lecture ou stratégies textuelles dans les textes de notre corpus. Les connaissances que nous avons également des catégories génériques auxquelles ces œuvres se rattachent nous ont également permis de cerner les différents éléments que contiennent ces textes qui peuvent renforcer le phénomène d'adhésion des lecteurs envers ceux-ci, par exemple le fait qu'ils s'intéressent à l'enfance, ou que leur ressemblance avec le conte de fées leur permet de raconter une quête initiatique qui rejoint la plupart des lecteurs du public cible.

À partir de ces outils, nous avons étudié trois préconstruits du texte, soit celui de l'action, du lieu ainsi que du sujet (ou du personnage). Nous avons vu que chacun de ces préconstruits présente au lecteur des blancs, qui stimulent l'activité imaginaire du lecteur. Nous avons également constaté que les auteurs semblent profiter à bon escient du fait que le lecteur imagine toujours, si le texte ne mentionne pas le contraire, le monde de la fiction à partir du monde qu'il connaît, soit le monde de son expérience. Ainsi, Carroll et Rowling se font eux-mêmes un peu magiciens et multiplient les tours de passe-passe; ils attirent l'attention du lecteur à un endroit précis pour mieux le surprendre, ils parodient pour mieux l'étonner, ils lui font traverser nombre de frontières inattendues et le font voyager dans des univers qui caricaturent le monde qu'il connaît pour l'inciter à croire que les mondes qu'il découvre ne sont pas si différents de celui qu'il connaît. Bref, ils entraînent le lecteur, à la façon d'un pion sur une planche de jeu, à faire comme si le monde de la fiction était le reflet

du monde réel. Il n'est pas insignifiant à ce propos de mentionner que ces mondes sont bâtis sur le principe du miroir, ou du contenant-contenu; d'une certaine manière, ces mondes parlent plus de la réalité qu'il n'y paraît au premier abord.

Ainsi, dans le deuxième chapitre, nous avons montré comment l'intrigue non-linéaire des romans d'*Alice* ou encore celle très fournie des *Harry Potter* étourdissent le lecteur et l'empêchent de prévoir la suite du récit. Nous avons également montré comment l'espace dans ces univers se révèle soumis à des propriétés surprenantes, notamment une élasticité considérable. Ces lieux étant délimités par des frontières très perméables, souvent invisibles et situées à des endroits inattendus, il devient ardu pour le lecteur de prévoir les propriétés de l'espace dans lequel il se retrouve.

Ensuite, dans le troisième chapitre, nous avons vu comment le préconstruit du sujet se développe à partir du noyau fixe qu'est le nom du personnage. Autour de ce noyau gravitent des éléments mobiles, non figés, morcelés, qui se révèlent soumis à la transformation, et comportent de nombreux blancs que le lecteur a le loisir de chercher à combler (ou non). C'est donc lui qui pose le geste de reconstruire l'identité du personnage en assemblant les divers morceaux à la façon d'un casse-tête. Cette participation active du lecteur l'incite à prêter son intentionnalité au personnage, à qui il donne vie en quelque sorte; cela renforce son identification au personnage et contribue à accentuer le phénomène d'adhésion. Enfin, nous avons vu que le miroir joue un rôle dans la quête identitaire à laquelle sont soumis les personnages des œuvres de notre corpus, mais qu'il représente principalement l'axe qui délimite le monde fictionnel du monde réel; ainsi les univers de Rowling et de Carroll sont construits comme des univers symétriques au monde de l'expérience du lecteur, qui contiennent en eux-mêmes leur propre reflet. Les éléments tels que le langage et les mots *portmanteau* dans les romans carrolliens ou encore les horcruxes dans la série *Harry Potter* démontrent par ailleurs le même principe, soit celui du contenant-contenu, c'est-à-dire un objet pouvant à la fois être son contenant ainsi que son propre contenu.

Contrairement à d'autres analyses sur le sujet, ce mémoire n'a pas permis de rendre réellement compte de la réception de ces œuvres; il esquisse tout au plus les échos de l'accueil retentissant qu'ont connu ces œuvres à leur époque respective. Ce mémoire ne fait pas état non plus des stratégies de marketing ayant contribué à augmenter le phénomène d'adhésion (du moins en ce qui concerne la série des *Harry Potter*, stratégies d'ailleurs fortement décrites dans l'ouvrage de Stephen Brown, *Harry Potter: comment le petit sorcier*

*est devenu le roi du marketing*<sup>115</sup>) ; il ne fait pas plus état des controverses liées à ces œuvres, par exemple l'aspect a-moraliste des *Harry Potter* décrié par les groupements chrétiens, pour qui les valeurs véhiculées dans ces œuvres ne peuvent pas être clairement identifiées comme étant "bien" ou "mal"<sup>116</sup>, ou encore les controverses que quelques critiques ont soulevé à une certaine époque par rapport aux photographies d'enfants prises par Dodgson, qui appartenaient somme toute au domaine de la vie personnelle de l'homme et non à celui de la vie professionnelle de l'auteur. Par ailleurs, ce mémoire ne s'attarde pas non plus à relever les différences entre ces œuvres, qui sont notoires: nous pourrions citer par exemple la distance temporelle qui les sépare ou encore l'essence même des univers qui les composent, c'est-à-dire un monde onirique dans le cas de Carroll versus un monde magique chez Rowling. Il va de soi que si la deuxième regorge de références qui ramènent sans cesse à l'esprit du lecteur la première, en ce qui a trait notamment aux échecs ou au miroir pour ne mentionner que celles-là, l'œuvre de Rowling n'est pas le prolongement direct de celle de Carroll, mais plutôt une œuvre qui s'inscrit en continuité avec ce qu'ont produit les auteurs de littérature merveilleuse, et plus spécifiquement de littérature jeunesse. Malgré ce qui les oppose, on ne saurait passer sous silence la contribution d'un Barrie, d'un Tolkien, d'un Lewis ou même d'une Blyton pour ce qui est de l'œuvre de Rowling par exemple.

Cependant, ce mémoire a permis d'établir maints rapprochements entre ces œuvres. Nous avons pu observer les mécanismes étonnants qui régissent l'acte de lecture dans le contexte d'œuvres qui s'inscrivent dans le genre merveilleux, et poser notre travail en continuité avec ce que la recherche sur la lecture a déjà permis de découvrir en ce qui concerne cet acte complexe qui sollicite tant de processus et de compétences. La lecture est certes un acte complexe et notre propos n'est nullement d'assimiler celle-ci ou de la réduire à un simple jeu. Toujours est-il que, dans le cas des œuvres de notre corpus, l'angle idéal de lecture est celui de l'univers ludique et du jeu. Celui-ci contribue hors de tout doute à faire naître un plaisir bien particulier dans l'esprit du lecteur. Et nous croyons que c'est ce qu'arrivent à faire des auteurs tels que Carroll et Rowling, qui reçoivent tout autant l'approbation de l'institution que l'amour du public lecteur: ceux-ci parviennent à faire naître le plaisir chez leurs lecteurs en stimulant leur curiosité et en faisant travailler leur imagination, c'est-à-dire qu'ils savent transformer l'une des tâches les plus complexes qui

---

<sup>115</sup> Stephen Brown, *Harry Potter: comment le petit sorcier est devenu le roi du marketing*, Paris, Dunot, 2005, 192 p.

<sup>116</sup> Entre autres chez Andrew Blake, *L'irrésistible ascension d'Harry Potter*, Paris, Le Félin, 2002, 137 p.

soit, la lecture, grâce à un art de l'illusionnisme incontestable en une activité qui ressemble à s'y méprendre à un jeu.

Par delà le geste de lecture que ces œuvres incitent le lecteur à poser, soit celui de se prêter au jeu et de reconstruire l'univers du Wonderland à partir de ses propres conceptions moldues, elles parlent des sujets qui concernent et préoccupent tout être humain et toute société: la construction identitaire et la croissance. Ainsi, comme le relève Philip Pullman, l'auteur de la trilogie *La Croisée des mondes*, qui a fait compétition à la série *Harry Potter*,

[L']erreur des adultes est de croire que les livres pour enfants ne parlent que de choses triviales, de petites choses pour de petits cerveaux, des petits soucis de petites personnes. Rien n'est plus faux. Au contraire, j'ai observé ces dernières années que beaucoup de livres pour adultes très estimés et renommés ne soulèvent que des problèmes anodins [...] Alors que les livres pour enfants posent les questions essentielles: "D'où viens-je?", "Qu'est-ce que ça veut dire être un être humain?", "Qu'est-ce que le bien?" Ces problèmes profonds, essentiels, vous ne les trouverez pas dans la littérature pour adultes mais dans les livres que lisent les enfants.<sup>117</sup>

Bref, ce sont dans les livres qui s'adressent aux enfants que l'être humain arrive à saisir l'essentiel. C'est d'ailleurs là toute la leçon du *Petit Prince*:

Si je vous ai raconté ces détails sur l'astéroïde B 612 et si je vous ai confié son numéro, c'est à cause des grandes personnes. Les grandes personnes aiment les chiffres. Quand vous leur parlez d'un nouvel ami, elles ne vous questionnent jamais sur l'essentiel. Elles ne vous disent jamais: « Quel est le son de sa voix? Quels sont les jeux qu'il préfère? Est-ce qu'il collectionne les papillons? » Elles vous demandent: « Quel âge a-t-il? Combien a-t-il de frères? Combien pèse-t-il? Combien gagne son père? » Alors seulement elles croient le connaître. [...] Mais, bien sûr, nous qui comprenons la vie, nous nous moquons bien des numéros! J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire: « Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami... » Pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai.<sup>118</sup>

Comme l'exemplifie Saint-Exupéry, la lecture est avant tout une simple question de perspective. Et c'est là que réside toute la magie; ainsi, l'aviateur dit au Petit Prince: « "Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans." Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge: "C'est tout à fait comme ça que je le voulais!"<sup>119</sup> »

<sup>117</sup> Interview de Philip Pullman, « J.K. Rowling, Harry Potter et moi », *Omnibus*, BBC 1, 28 décembre 2001, cité in Andrew Blake, *L'irrésistible ascension d'Harry Potter*, op. cit., p. 97-98.

<sup>118</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, p. 23-24.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 18.

répond alors le petit prince. C'est donc peut-être ici que se cache le secret du succès des auteurs de littérature merveilleuse: ils parviennent à faire imaginer les moutons à travers les caisses. N'est-ce pas là de la véritable magie?



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, London, Penguin Books, 1998, 357 p.

\_\_\_\_\_, *Through the Looking-Glass*, <http://www.ebbemunk.dk/alice/alice6.html>  
(Pour les illustrations et les figures).

ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Vancouver, Raincoast Books, 2000, 223 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Vancouver, Raincoast Books, 2000, 251 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Vancouver, Raincoast Books, 1999, 317 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Vancouver, Raincoast Books, 2000, 636 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Vancouver, Raincoast Books, 2004, 766 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Vancouver, Raincoast Books, 2005, 607 p.

\_\_\_\_\_, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Vancouver, Raincoast Books, 2007, 607 p.

## Œuvres traduites

CARROLL, Lewis, *Tout Alice*, Paris, Flammarion, 1979, p. 216. (Traduction de Henri Parisot).

\_\_\_\_\_, *Alice au pays des merveilles - De l'autre côté du miroir*, Paris, Hachette, coll. Grandes œuvres, 1984, 337 p. (Traduction de Philippe Rouard).

ROWLING, J.K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 1998, 302 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 1999, 360 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 1999, 461 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et la coupe de feu*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 2001, 764 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et l'ordre du Phénix*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 2003, 1031 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et le Prince de Sang-mêlé*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 2006, 751 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

\_\_\_\_\_, *Harry Potter et les reliques de la mort*, Paris, Gallimard, coll. Folio jeunesse, 2008, 881 p. (Traduction de Jean-François Ménard).

### Autres œuvres des auteurs du corpus

CARROLL, Lewis, *Sylvie et Bruno*, Paris, Seuil, coll. Points, 510 pages.

ROWLING, J.K., *Le Quidditch à travers les âges*, Paris, Gallimard jeunesse, 2001, 91 p.

\_\_\_\_\_, *Les animaux fantastiques*, Paris, Gallimard jeunesse, 2001, 92 p.

\_\_\_\_\_, *Les Contes de Beedle le Barde*, Paris, Gallimard, 2008, 128 p.

### Corpus théorique

ABRAHAM, Bertrand, « À propos de la relecture », dans Groupe de recherches en linguistique et en sémiotique, *Semen 1 : Lecture et lecteur*, Paris, Les Belles-Lettres, 1983, p. 83-104.

AURIACOMBE, Eric, *Harry Potter, l'enfant-héros*, Paris, PUF, 2005.

BAGGETT, David, KLEIN, Shawn et William IRWIN (sous la dir.), *Harry Potter et la philosophie - Petit traité à l'usage des moldus*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Michel Lafon, 2006, 305 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1973, 93 p.

\_\_\_\_\_, « Sur la lecture », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 439 p.

\_\_\_\_\_, « L'effet de réel », *Communications*, no 11, 1968, pp. 84-89.

\_\_\_\_\_, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1976, p. 9-29.

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2005, 127 p.

BEN-ZVI, Phinhas, « Lewis Carroll and the Search for Non-Being » in *The Philosopher*, Volume LXXXX no 1, <http://www.the-philosopher.co.uk/alice.htm> [31-08-2010].

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004, 256 p.

\_\_\_\_\_, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2007, 205 p.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, 403 p.

BILLONE, Amy Christine, « The boy who lived : From Carroll's Alice and Barrie's Peter Pan to Rowling's Harry Potter » in *Children's Literature*, Volume 32, 2004, pp. 178-202.

BLAKE, Andrew, *L'irrésistible ascension de Harry Potter*, Felin, coll. Question d'époque, 2003, 136 p.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.

BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, 184 p.

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 183 p.

CALINESCU, Matei, *Rereading*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, 327 p.

CANI, Isabelle, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan : pour en finir avec la magie de l'enfance*, Fayard, 2007, 321 p.

\_\_\_\_\_, « Les personnages absents: secondaires ou primordiaux? Lily et James Potter, ou le rêve perdu de l'unité », *Belphégor*, vol. 6, no 1, novembre 2006, 22 p.

DRESSE, Nathalie, « Un conte aux mille vertus », in *Lire*, avril 2002, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-conte-aux-mille-vertus\\_806299.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-conte-aux-mille-vertus_806299.html) [31-08-2010]

\_\_\_\_\_, « L'effet H.P. dans l'édition », in *Lire*, avril 2002, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-effet-h-p-dans-l-edition\\_806297.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-effet-h-p-dans-l-edition_806297.html) [31-08-2010]

DRESSE, Nathalie, FERNIOT Christine et Ingrid MERCKX, « Harry Potter a changé les enfants » in *Lire*, avril 2002, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-a-change-les-enfants\\_806295.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-a-change-les-enfants_806295.html) [31-08-2010]

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset et Fasquelle, 1985, 318 p.

ENGLISH, Alan et Rosalind SILVESTER (sous la dir.), *Reading images and seeing words*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004. 188 p.

FORDYCE, Rachel, *Semiotics and linguistics in Alice's worlds*, W. de Gruyter Berlin, 1994, 277 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985, 340 p.

\_\_\_\_\_, « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2001 [1920], p. 55-62.

GATTÉGNO, Jean, *Lewis Carroll, une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 312 p.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, 294 p.

GERVAIS, Bertrand et Rachel BOUVET (sous la dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.

GUILLEMAIN, Antoine, *Mon Pote Harry Potter*, Paris, L'Archipel, 2004, 383 p.

HAUGHTON, Hugh, « Notes to Alice's Adventures in Wonderland » in Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 303.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, 405 p.

KORTHALS ALTES, Henriette, « Harry Potter, phénomène mondial » in *Lire*, septembre 2000, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu\\_803833.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu_803833.html) [31-08-2010]

KRONZEK, Allan et Elisabeth KRONZEK, *Le livre de l'apprenti sorcier - Un guide du monde magique de Harry Potter*, Paris, L'Archipel, 2001, 286 p.

LABBÉ, Denis et MILLET, Gilbert, *Étude sur Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 2003, 128 p.

\_\_\_\_\_, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, 394 p.

\_\_\_\_\_, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003, 493 p.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93-100.

LAPORTE, Henri, *Alice au pays des merveilles : structures logiques et représentations du désir*, Paris, Mame, 1973, 103 p.

LUTWIDGE DOGSON, Charles *Symbolic Logic*, 4th ed. [1897], pp. 165-166.

MABILLE, Pierre, *Le merveilleux*, Fontfroide le haut, Fata Morgana, 1992, 64 p.

MANLOVE, Colin, *From Alice to Harry Potter : Children's fantasy in England*, Christchurch, Cybereditions, 2003, 250 p.

MARRET, Sophie, GASQUE, Lawrence et Pascale RENAUD-GROSBRAS (sous la dir.), *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 220 p.

MARTINIÈRE, Nathalie et Sophie LE MENAHEZE (sous la dir.), « Frontières visibles, frontières invisibles dans *Alice in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*, *Peter Pan* et

*Harry Potter* », in *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces Humains, p. 221-234.

MATTHEY, Hubert, *Essai sur le merveilleux depuis 1800*, Paris, Payot, 1915, 318 p.

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 62 p.

MERLET, Philippe (sous la dir.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *L'enfant lecteur : De la comtesse de Ségur à Harry Potter*, les raisons du succès, Bayard, 2006.

MOREL, Michel (sous la dir.), *Lewis Carroll. Jeux et enjeux critiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, 190 p.

PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1986, 178 p.

PIAGET, Jean, *L'épistémologie génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1970, 123 p.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.

REY-BEBOVE, Josette et Alain REY (sous la dir.), *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

SAINT-GELAIS, Richard et ANGENOT, Marc, *Nouvelles tendances en théories des genres*, Québec, NB Université, 1998, 313 p.

SMADJA, Isabelle, *Harry Potter : les raisons d'un succès*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 2002.

SMADJA, Isabelle et Pierre BRUNO, *Harry Potter : ange ou démon*, Paris, PUF, 276 p.



SMITH, Sean, *J.K. Rowling la magicienne qui créa Harry Potter*, Paris, Éditions Favre SA, 2002, 280 p.

STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1990, 123 p.

STOFFEL, Stephanie Lovett, *Lewis Carroll au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, 1997, 160 p.

STRICH, Marie-José, *La comtesse de Ségur et Lewis Carroll*, Paris, Didier Érudition, 1995, 283 p.

SUTHERLAND, Robert D., *Language and Lewis Carroll*, The Hague Mouton, 1970, 245 pages.

THÉRIEN, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol.18, no 2, 1990, p. 67-80.

THOIRON, Philippe, *Dynamisme du texte et stylostatistique*, Genève, Slatkine, 1980, 691 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1970, 188 p.

VIROLE, Benoît, *L'enchantement Harry Potter : la psychologie de l'enfant nouveau*, Paris, Éditions des archives contemporaines, Hachette Littératures, 2001, 114 p.

WILLERVAL, Bernard (sous la dir.), *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990.

WULLSCHLÄGER, Jackie, *Enfances rêvées*, Paris, Éditions Autrement, 219 p.